JG
154

L'ART SACRÉ

HOLBROOK LIBRARY
PACIFIC SCHOOL
OF RELIGION

UE MENSUELLE
7 - Janvier 1936

32 Pages
Le N° : 2 franc

SOMMAIRE DU 7ème NUMÉRO :-: JANVIER 1936

L'Art prêche, par Joseph PICHARD 4
Roger Van der Weyden (suite), par Paul JAMOT, de l'Institut 5
L'Eglise du Saint-Esprit, son plan architectural et iconographique, par Paul TOURNON 13
La description des fresques 14
L'installation du chauffage 18
Petit Cours d'Art (la Sculpture romane), par Joseph PICHARD 20
Nécessité de la modernité, par André VERA 24
Technique du verre gravé, par Max INGRAND 25
Chronique des spectacles, par J. P. 26
Notre dernière conférence, par René CERISIER — **Programme du prochain concert** 28
A nos lecteurs — Réponse à une enquête — Les expositions 29
Visite aux ateliers, — La Nef 30

L'ART PRECHE

En créant cette revue, l'un de nos premiers soucis a été de contribuer à rendre à l'art la place qu'il devrait occuper aussi bien dans notre vie privée que dans la vie publique, et, puisque nous traitons ici d'art religieux, de rappeler à quel point l'art est lié à toutes les manifestations, et mieux que cela à l'existence même de la vie religieuse.

Des idées, en effet, on discute volontiers, aujourd'hui surtout où il n'est personne à qui, entre des théories opposées, ne soit proposé un choix qui exigerait des compétences presque toujours absentes. Ayons d'ailleurs la modestie de reconnaître qu'à nous-mêmes il peut arriver d'hésiter entre des séries de raisonnements qui se présentent à nous revêtues des mêmes apparences de logique.

Mais l'art emporte l'adhésion. Tout ce que l'artiste a mis dans son œuvre nous est communiqué directement et parfois même à notre insu. Et si nous lui livrons audience et qu'une communication véritable s'établisse entre son œuvre et nous, il n'y a plus aucune place en nous pour la contradiction. Et combien incorporées à notre chair, ces convictions qui entrent en nous par les oreilles, par les yeux, par les mains.

Comprenaient ces choses ceux qui nous ont légué la cathédrale. S'il ne s'agissait en effet que d'enseigner, n'importe quelle salle de conférence ferait l'affaire. Mais seule nous convient l'église où notre méditation s'éploie à l'aise. Et si nos soucis nous y poursuivent encore, quelle délivrance peut être quand monte vers la voûte cette mélodie grégorienne. Mais en revanche quelle impossibilité de recueillement devant telle autre musique inopportune et quelle habitude de l'oraison est nécessaire, — habitude que la grande majorité des gens qui entrent à l'église, il faut bien le reconnaître, n'ont point — pour n'être pas choqué quand tant de laideur et de petitesse, en certains lieux, nous environnent.

L'art prêche beaucoup plus éloquemment qu'on ne le pense encore. Et il n'est pas indifférent que sa prédication soit bonne ou mauvaise. A lui en effet appartient de nous dire certaines choses essentielles et qui dépassent toutes controverses. Et n'est-il pas cette langue que parlaient les apôtres le jour de la Pentecôte et que comprenaient scythes, grecs, romains, chacun dans son propre langage ?

Je ne prétends d'ailleurs pas que ce langage de l'art suffise à tout. Quelle sûre école toutefois et combien il importe qu'il soit véhément, juste, héroïque ! Et que nous sachions l'entendre !..

Joseph PICHARD.

Rétable du Jugement dernier (Musée de l'Hôpital de Beaune).

Roger Van der Weyden

par Paul JAMOT, de l'Institut.

La vie et l'œuvre de Roger posent plusieurs problèmes difficiles. Celui qui aujourd'hui s'efforce d'apporter sur l'un ou sur l'autre de ces problèmes quelque lumière nouvelle, se doit de commencer par rendre hommage aux savants qui, depuis une trentaine d'années, ont exploré méthodiquement un terrain semé de chausse-trapes. Trois noms avant tous autres ont droit à être inscrits en tête de cet hommage de reconnaissance : ceux de M. Georges Hulin de Loo, de Max Friedlander et de M. Friedrich Winkler. C'est à eux surtout que l'on doit à la fois un catalogue raisonné des œuvres qu'on peut attribuer avec une certitude presque complète à Roger en même temps que la liste de celles pour lesquelles ils proposent une autre attribution qu'il est permis de discuter. Ils savent bien d'ailleurs qu'ils ne sont pas parvenus à dissiper toutes les obscurités. Ils ne s'étonneront donc pas si quelqu'un, s'appuyant sur leurs travaux, croit pouvoir modifier, sur un point ou sur un autre leurs conclusions, conclusions que, dans leur scientifique prudence, ils considéraient souvent comme provisoires. De l'un d'eux en tout cas, et non du moindre, M. Max Friedlander, ne viendra certainement aucune opposition, puisque, depuis plusieurs années déjà il est rallié à l'opinion que je vais présenter devant un public qui, je l'espère, a fortifié dans ses visites à l'Orangerie son admiration pour Roger Van der Weyden. En annonçant le changement qui s'était produit dans sa pensée M. Max Friedlander a donné un bel exemple de scrupule scientifique. Il offrait du même coup le plus précieux encouragement à ceux qui pensent comme moi. M. Winkler a manifesté des préoccupations analogues.

C'est en 1923, dans la Salle du Jeu de Paume où l'initiative de M. Léonce Bénédite avait réuni un choix magnifique d'œuvres flamandes, que des doutes, auparavant à l'état d'impressions vagues, se sont imposés à mon esprit. On n'avait jamais vu jusque-là confrontées dans la même salle ces deux belles œuvres célèbres portant le nom de Roger Van der Weyden : la **Descente de Croix,** venue de l'Escurial et le **Jugement dernier** prêté pour la première et l'unique fois par l'Hospice de Beaune. Je me suis demandé alors si l'on pouvait trouver pleine satisfaction dans l'idée qui nous était proposée d'un génie qui aurait commencé sa carrière par le Rétable de l'Escurial et qui de ce point de départ aurait passé en quelques années au polyptyque de Beaune.

A ce moment-là régnait chez les historiens de l'art une théorie que l'on considérait volontiers comme l'une des plus savantes « constructions » dues à l'érudition moderne. Les meilleurs connaisseurs de l'art flamand : Wilhelm Bode, Von Tschudi, Hulin de Loo, Max Friendlander avaient successivement apporté leur pierre à l'édifice. D'après eux, Roger Van der Weyden aurait eu pour précurseur et pour maître celui qu'on appela tantôt le Maître de Flémalle, tantôt le Maître de Mérode et qu'on finit par identifier avec Robert Campin, artiste connu par des documents indiscutables, mais non par ses œuvres jusqu'au moment où l'on décida de reconnaître en lui l'auteur des magnifiques fragments d'une **Crucifixion,** œuvre monumentale appartenant au Musée de Francfort et quelques autres peintures dont l'affinité avec celle-ci est évidente. D'autre part, on lui donnait aussi plusieurs tableaux d'un caractère assez particulier, formant un groupe homogène autour de l'**Annonciation** appartenant à la princesse Jeanne de Mérode.

Cette théorie avait, entre autres, un grave inconvénient qui sauta dès l'abord aux yeux : la **Descente de Croix,** chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre de Roger, se trouvait isolée sans rien qui l'annonçât.

Or Roger avait 36 ou 37 ans lorsqu'il peignit l'admirable tableau de l'Escurial. Je m'entretiens longtemps de mes doutes avec mon ami M. Louis Demonts. Une explication différente fondée sur l'examen des œuvres mûrissait peu à peu en moi. Sans le savoir encore je repassais à peu près par les chemins où m'avaient précédé Firmenich Richartz en Allemagne et Salomon Reinach en France. M. Louis Demonts, en 1927, dans la Revue de l'Art soulignait quelques-uns des points faibles de la théorie admise. Une petite brochure de

M. Emile Renders, reproduisant avec des développements plus complets un article paru dans **Apollo** en juillet 1928 mit le feu aux poudres : pour lui l'« Enigme du Maître de Flémalle » était résolue. Elle l'était aussi pour moi. J'exposai le problème, discutai la thèse des « Flémalistes » et proposai une solution non moins radicale que celle de M. Renders dans un assez long article de la **Gazette des Beaux-Arts** (novembre 1928) : le Maître de Flémalle n'existe pas, les œuvres qu'on lui a données sont de Roger et nous font connaître les glorieuses étapes de ses jeunes années, comblant ainsi une lacune qui est une des grandes faiblesses de la théorie adverse. Depuis, rien n'a ébranlé ma conviction. Au contraire, elle a été singulièrement fortifiée par les deux gros volumes publiés en 1931 par M. Emile Renders : je me refuse à entrer dans une polémique entre Flamands et Wallons à laquelle le tempérament de l'auteur donne trop souvent une violence injurieuse. Ceci dit, je trouve dans l'ouvrage de M. Renders le plus riche arsenal d'arguments ingénieux et convaincants, d'observation sagace et de rapprochements curieux. M. Renders ne connaît qu'un langage rude à l'égard de ses adversaires : mais quand il regarde une œuvre d'art, il a le coup d'œil juste et l'esprit fin. D'ailleurs, pourrais-je mieux dire que M. Hulin de Loo, lui-même, qui, bien peu de temps avant que n'éclatât le conflit, s'exprimait ainsi dans la préface d'une brochure consacrée à la collection de M. Emile Renders : « Bien des historiens de l'art, auteurs de gros volumes, pourrraient envier sa connaissance pénétrante du tableau et aussi l'intérêt qu'il lui porte ».

Voici comment l'on peut résumer ce que nous savons de source à peu près certaine sur l'auteur de la

Vierge à l'Enfant (Institut Staedel à Francfort).

son établissement à Bruxelles, le principal événement de sa vie semble avoir été un voyage à Rome en 1449-1450, pour le Jubilé. Il meurt le 16 juin 1464 à Bruxelles ; nous le savons par un compte de la Corporation des Peintres de Tournai relatif aux « chandelles qui furent mises devant Saint-Luc à cause du service de « Maistre Rogier de la Pasture, natif de cette ville de Tournay, lequel demeurait à Bruxelles ».

Sa réputation était répandue bien au-delà des frontières de son pays. Le témoignage contemporain qui nous fait connaître son séjour en Italie, le nomme **Rogerius Gallicus insignis pictor.** Le duc et la duchesse de Milan lui écrivent. La charmante et précieuse petite **Vierge à l'Enfant** que le Musée de Vienne a prêté à l'Exposition de l'Orangerie est probablement la peinture décrite par l'« Anonyme » de Morelli qui, en 1530, a vu dans le Palais Vandramici à Venise un « tableau » Descente de Croix. Roger de la Pasture ou de le Pasture suivant la forme usitée en Hainaut, naquit à Tournai, alors ville française, en 1399. Il est plus connu sous la traduction flamande de son nom Rogier Van der Weyden. En 1436 il est à Bruxelles, c'est-à-dire dans les états du Grand duc d'Occident, Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Il a, depuis combien de temps ? nous l'ignorons, le titre de « peintre de la Ville ». Après de Notre-Dame avec le bambin dans ses bras, elle debout dans la manière de Roger de Bruges à tous points de vue parfaite ». Quant au noble et pathétique tableau du Musée des Offices qui se trouve aussi à l'Orangerie : la **Déposition de Jésus au Sépulcre,** il était en juillet 1449 dans le cabinet de Lionel d'Este à Belfiore ; Cyriaque d'Ancône, qui le vit alors, décrit avec admiration les figures « semblant respirer comme si elles étaient vivantes ». « Tout était peint, ajoute-t-il, avec un art, plus divin qu'humain ». Un demi-siècle et davantage après sa mort, Roger reçoit l'hommage d'un étranger de génie voyageant en triomphateur aux Pays-Bas, Albert Dürer.

Peu d'œuvres datées ou certaines. Une des plus vantées par les contemporains et par les deux ou trois générations ultérieures a malheureusement disparu : c'était une suite de quatre grandes compositions ornant la salle de Justice à l'Hôtel de Ville de Bruxelles (1). Dans ce qui nous a été conservé, il y a par bonheur un admirable chef-d'œuvre sur lequel nous avons quelques précisions : la **Descente de Croix** de l'Escurial, peinte probablement en 1435 ou 1436 pour la Confrérie des Arbalétriers de Louvain. Les **Sacrements** du Musée d'Anvers, dont on a douté à tort (2) et qui portent les armes de Jean Chevrot, évêque de Tournai, peuvent être avec vraisemblance vers 1445. Enfin un autre chef-d'œuvre, qui est au Louvre, le Christ entre la Vierge et Saint Jean l'Evangéliste, Saint Jean-Baptiste et Sainte Marie-Madeleine occupant les deux volets du triptyque, a été commandé et dédié par Jean de Brasue et sa femme Catherine de Brabant. La date se trouve circonscrite entre le mariage des deux époux (1451) et la mort du mari (1452).

---

1) - Elles nous sont seulement connues par des reproductions qui nous ont été faites en quatre tapisseries que l'on peut voir encore à Berne.

2) - Une figure de femme assise et lisant au volet gauche du triptyque rappelle de très près la Madeleine lisant de la National Gallery qui fut, il est vrai, attribuée au Maître de Flémalle mais que M. Friedlander rend à Roger.

Autour de ces repères et de quelques autres on a groupé des ouvrages qui ont paru, pour une raison ou pour une autre, pouvoir être attribués à l'auteur de la **Descente de Croix.**

D'autres pièces semblaient s'offrir dans un voisinage beaucoup plus immédiat. Même type de figures, même rapport de ces figures au champ de la composition, même dessin puissant et ressenti, même sens du relief, même ordonnance sculpturale, même fond d'or. Ce sont les panneaux conservés à l'Institut Staedel de Francfort : le **Mauvais larron, la Vierge, Sainte Véronique** et la grisaille de la **Sainte-Trinité.** Mais, par un malheureux enchaînement de circonstances et de raisonnements il se trouve que ces fragments d'une beauté, d'une force et d'une expression admirables ont justement fourni ses traits principaux à un artiste qu'on appelle le « Maître de Flémalle », parce qu'on croyait que le triptyque, dont trois des panneaux de Francfort étaient les restes, avait été peint pour l'abbaye de Flémalle près de Liége.

Plus tard, des documents d'archives datés ayant révélé l'existence des peintres Robert Campin et Jacques Daret, on essaya tour à tour de ces deux noms pour désigner le soi-disant « Maître de Flémalle ». On commença par Jacques Daret. C'était, si l'on veut, une manière de rapprocher de Van der Weyden les peintures de Francfort. Car Robert Campin, d'après ces documents tels qu'on les interprétait, aurait été le maître de Roger et Jacques Daret son condisciple. Les œuvres principales qu'on donnait au « Maître de Flémalle » étaient, en plus des peintures de Francfort, le triptyque de **l'Annonciation** appartenant à la famille de Mérode, **la Vierge à l'écran** de la National Gallery et les deux panneaux du Prado, **Sainte Barbe et Saint Jean-Baptiste,** avec le donateur Henri de Werl.

Tout le monde était frappé, ne pouvait pas ne pas être frappé d'une étroite parenté entre ces peintures et les plus admirées de celles dont personne ne contestait l'attribution à Roger. Aussi accueillit-on d'abord avec faveur une théorie qui les donnait à un homme de sa génération, sorti du même atelier, ayant subi la même discipline. Psychologiquement, en effet, cette hypothèse était beaucoup plus vraisemblable que celle qui mettait en cause Robert Campin. Mais M. Hulin de Loo, qui, en 1902, **dans son catalogue critique de l'exposition des Primitifs flamands de Bruges,** avait ingénieusement inventé la gloire de Jacques Daret fut aussi celui qui l'effaça quelques années plus tard. Ayant poursuivi ses recherches, il trouva des peintures authentiques de Jacques Daret : il était trop clairvoyant et trop scrupuleux pour ne pas proclamer qu'elles ne pouvaient prétendre à aucune espèce d'égalité avec la **Descente de Croix** de l'Escurial, ou la **Vierge** de Francfort et qu'elles étaient tout au plus d'un élève médiocre du « Maître de Flémalle ». On se rejeta donc sur Robert Campin dans l'atelier de qui l'admirable Roger et le faible Daret avaient, croyait-on, fait leur apprentissage et cette hypothèse que son auteur M. Hulin de Loo n'avait jamais présentée qu'avec mille prudentes précautions, fut bientôt acceptée partout comme une quasi certitude.

On se répétait les précisions dues à quelques fortunés chercheurs. Roger de le Pasture aurait été l'élève, dans sa ville natale, de Robert Campin, lequel, né probablement à Valenciennes en 1375 meurt à Tournai en 1444. Commençant son apprentissage (commencha son apresure) le 5 mars 1427, il l'aurait terminé le 1er août 1432 (c'est-à-dire dans le délai ordinaire) avec le titre de « Maître ».

On fit de ce Robert Campin un grand peintre, plus grand en un certain sens que Roger lui-même, puisque l'auteur de la **Vierge** de Francfort, de la **Sainte Véronique** et du **Mauvais larron** aurait été l'initiateur de l'art grandiose dont l'épanouissement se trouve dans la **Descente de Croix** de l'Escurial.

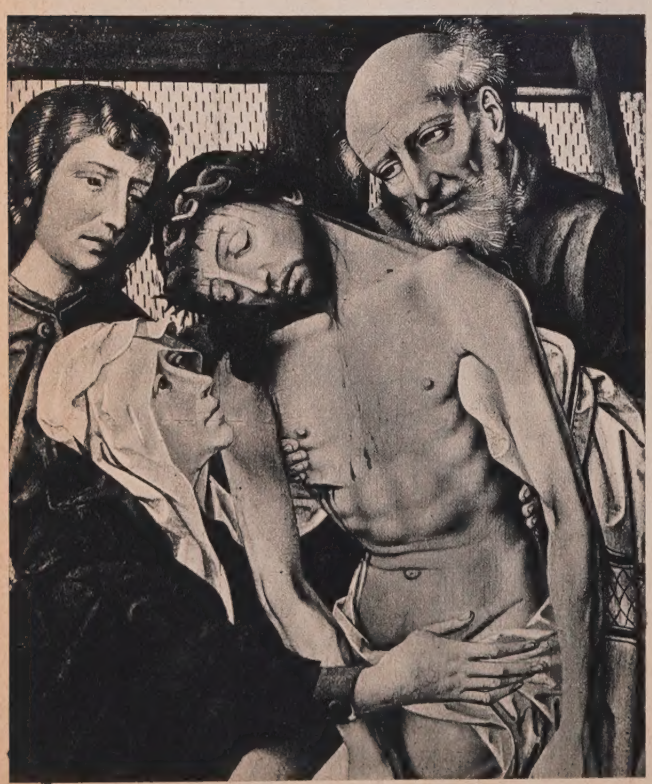
Ayons le courage de déposséder le pauvre Robert Campin, et, plus encore, le « Maître de Flémalle » de toute cette gloire empruntée. On ne peut pas supprimer Campin lui-même. Son existence est prouvée par des témoignages irrécusables. Mais, comme tant d'autres artistes dont les noms ne sont venus jusqu'à nous que par le hasard d'une pièce d'archives, contrat ou inscription sur un obituaire, nous ne savons pas ce qu'il a fait, nous ne le saurons peut-être jamais. Peut-être ses tableaux, s'il s'en trouve quelque jour, ne seront-ils pas de beaucoup supérieurs à ceux de son élève Daret. Mais ce qu'on peut et doit supprimer c'est le « Maître de Flémalle ». Il n'y a pas de « Maître de Flémalle ». Le nom était aussi mal trouvé que possible. Comme son dernier historien, M. Jules Destrée, le fait remarquer, c'est par erreur qu'on a cru que le triptyque, dont les fragments subsistants, la **Vierge, Sainte Véronique** et la **Sainte Trinité,** furent acquis par Passavant à Aix-la-Chapelle en 1849 pour le Musée de Francfort, avait été peint pour l'Abbaye de Flémalle, près de Liége. Il n'y a jamais eu d'abbaye à Flémalle. On ignore toujours d'où viennent ces peintures. Quant à l'autre panneau de Francfort, le **Mauvais larron,** acheté à Mannheim en 1840, on sait seulement par une mauvaise copie réduite qui se trouve à la **Royal Institution** de Liverpool qu'il

Portrait de femme (Musée de Munich).

est la partie supérieure d'un grand triptyque, dont le centre représentait, comme dans le tableau de **l'Escurial, la Descente de Croix.** Ce n'est pas seulement parce que l'abbaye de ce nom n'existe pas qu'il n'y a pas de « Maître de Flémalle », c'est parce que le peintre de Francfort a un nom, un nom illustre : Roger Van der Weyden.

Si l'on prend, et on a tout droit de le faire, la **Descente de Croix** de l'Escurial comme l'œuvre type réunissant le mieux les qualités originales de Roger, on voit que, parmi les tableaux naguère attribués au « Maître de Flémalle », les plus beaux et les plus caractéristiques sont justement ceux qui se rapprochent le plus de ce chef-d'œuvre.

En revanche, il faut reconnaître que Roger n'est pas demeuré jusqu'à la fin de sa vie à la hauteur où il semblait souverainement établi lorsqu'il peignait la **Descente de Croix.** Déjà, vers 1450, dans l'immense polyptyque du **Jugement dernier** se trouve auprès de parties belles et puissantes, une certaine banalité dans les types : plus de qualités aimables que de force, une habileté de décorateur que l'on ne peut nier — il en faut de toute nécessité pour remplir les vastes surfaces d'un rétable qui dépasse en largeur cinq mètres et demi — mais une composition qui est toute contraire aux principes et aux vertus de la sculpture, composition assez lâche et disposée avec des vides peu calculés, qui rappelle plutôt, malgré les dimensions de l'œuvre, le métier de miniaturiste. Où est l'auteur qui nous est si profondément cher de la **Descente de Croix,** où est son dessin puissant, vigoureux, qui cherche l'expression et le caractère plus que la grâce, où sont la grandeur, la dignité, le pathétique des personnages, où est ce sentiment sculptural

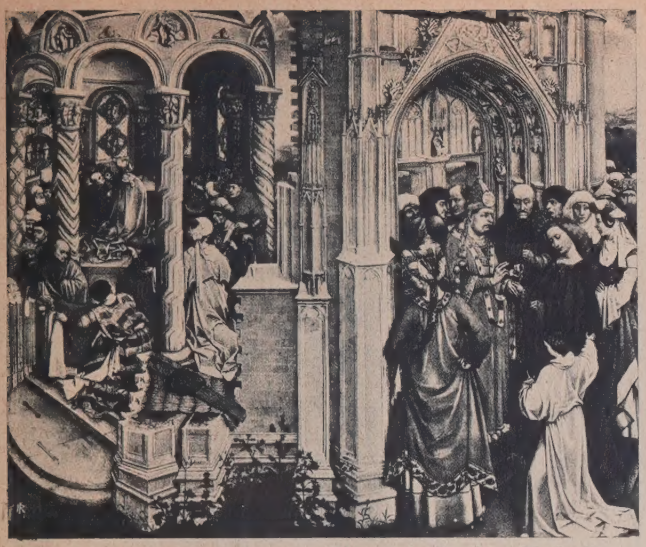


Descente de Croix (collection particulière).

Nativité (Pinacothèque de Munich).

du relief comme on en a peu vu au cours de toute l'histoire de la peinture ?

L'attribution traditionnelle du **Rétable de Beaune** ne s'appuie, il est vrai, sur aucune preuve positive ou documentaire. Nous savons seulement que le chancelier Rolin et sa femme Guigonne de Salins, fondateur de l'hospice, voulurent le parer de toutes les beautés de l'art. Rien d'étonnant donc à ce que, pour faire l'immense polyptyque destiné à la chapelle, ils se fussent adressés (c'était entre 1442 et 1450) au plus grand maître de l'époque. M. Max Friedlander a cru reconnaître, à droite de Philippe le Bon, le même personnage qu'on voit près du chancelier Rolin et de l'évêque Chevrot dans une miniature attribuée à Roger ; il n'est d'ailleurs pas éloigné d'admettre la collaboration de plusieurs mains ; ce serait la meilleure explication — sans oublier les nombreuses altérations dues à des repeints multipliés — de ce qui nous étonne dans cette œuvre célèbre. Reste que, dès ce temps-là, Roger semble s'orienter dans un sens qui nous déconcerte : il s'éloigne de l'idéal grandiose de sa jeunesse et de sa maturité commençante pour se tourner vers une certaine douceur, non sans charme, qui annonce Memling. C'est une des difficultés que présentent à nos réflexions la vie et la carrière de Roger. Cette difficulté est apparue aussi bien aux partisans du « Maître de Flémalle » qu'à ceux qui croient que les œuvres mises sous le nom de cet hypothétique personnage représentent la jeunesse de Roger. Je dirai même qu'elle me semble moins gênante pour nous que pour nos adversaires. Un peintre peut changer au cours de sa carrière. Les exemples ne manquent pas. Ici le changement n'est pas celui que ferait prévoir le développement logique d'une forte personnalité. Mais qui sait ce qui peut se passer dans la vie d'un homme et après sur son esprit. En tout cas, Roger, auteur des panneaux de Francfort, est conduit par une évolution toute naturelle à la **Descente de Croix,** tandis que nos adversaires se trouvent en présence d'un double paradoxe : les œuvres étroitement apparentées à la **Descente de Croix,** œuvre type de Roger, ce n'est pas chez lui qu'elles se trouvaient, mais chez un autre, dont il aurait été, à vrai dire, l'élève, le soi-disant « Maître de Flémalle » ou Robert Campin, et cela quand plusieurs des productions importantes que l'on attribue à Roger sont infiniment plus éloignées de la **Descente de**



Les fiançailles de la Vierge (Musée du Prado à Madrid).

Croix que celle-ci ne l'est des peintures que l'on veut mettre sous un autre nom.

De telles objections n'ont pas échappé aux éminents écrivains dont les travaux restent la base de tout progrès que l'on pourrait faire dans ces questions obscures. En 1926, M. Hulin de Loo publiait dans le **Burlington Magazine** de sages réflexions sur la difficulté d'assigner leur place à des peintures excellentes qui semblent à mi-chemin entre deux grands artistes et montrent les caractéristiques de l'un et de l'autre. Plusieurs de ces peintures, en effet, furent, au cours des trente dernières années, attribuées tantôt au « Maître de Flémalle » tantôt à Roger. Je dirais même volontiers qu'il n'est pas une œuvre aujourd'hui, mise au compte de Robert Campin à commencer par les panneaux de Francfort, qui n'ait, à un moment ou à un autre, porté le nom de Roger, souvent même en vertu d'une tradition très ancienne. Pour les portraits, qui sont une part peu importante et magnifique de l'œuvre de Roger, la distinction est encore plus difficile. Voulant se rassurer, M. Hulin faisait cette remarque qui est en elle-même juste et profonde : n'arrive-t-il pas assez fréquemment, même chez un très grand artiste, que certaines œuvres de jeunesse reflètent le style d'un maître, ou parfois d'un camarade d'atelier, plus qu'elles n'annoncent les productions originales de la maturité ? Il cite des exemples saisissants : les peintures pour lesquelles on hésite entre Titien et Giorgione, les portraits de la jeunesse de Van Dyck qu'à défaut de preuves on donnerait à Rubens ou à Jordaens. Quant à moi, je pense à des cas analogues dans les temps modernes : telles ces toiles de Monet, antérieures à 1870, qui sont plus près de ce que faisait alors Bazille que ce que produira plus tard l'auteur des **Meules,** des **Peupliers** et des **Cathédrales.** N'en est-il pas ainsi pour Cézanne lui-même ? **La Maison du Pendu** ne ressemble-t-elle pas plus aux paysages de Pissarro vers les années 1870-1875 qu'aux toiles que peindra ensuite le solitaire d'Aix au Jos de Bouffon, à l'Estaque ou au pied de la montagne Sainte-Victoire.

Ce dernier cas, cependant, nous permet de toucher le point critique. Les similitudes entre Cézanne et Pissaro à l'époque de la **Maison du Pendu** sont réelles ; mais elles portent sur ce qu'il y a de plus extérieur dans la peinture et non sur ce qui en est l'essence profonde : une imagination, une intelligence, une personnalité d'artiste. On pouvait s'y tromper alors. Aujourd'hui, tout ce qui, sous des apparences ou des formules qui étaient destinées bientôt à disparaître, vient de Cézanne lui-même et de son tréfonds, c'est cela que nous voyons avant toutes choses, c'est cela que nous aimons dans la toile de la collection Camondo ; il ne faudrait pas nous pousser beaucoup pour nous faire dire que nous ne voyons plus que cela.

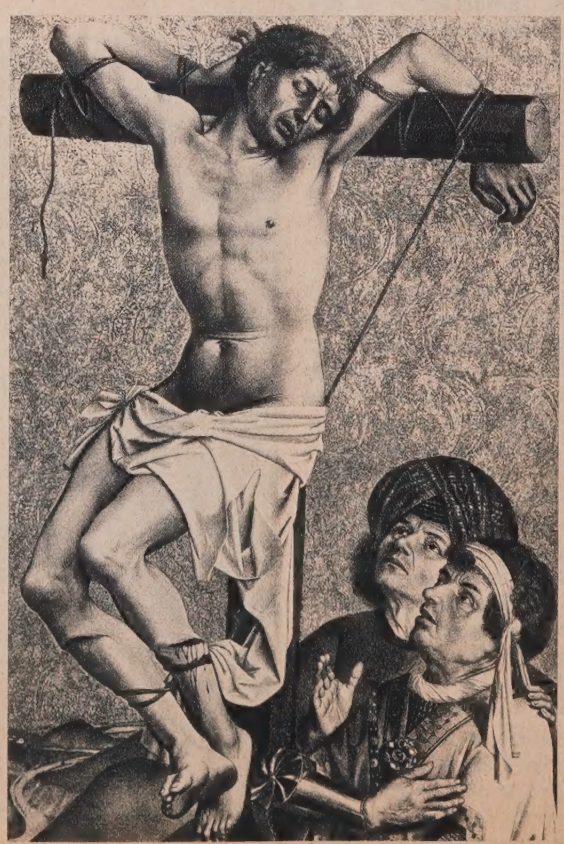
Remarquons que dans la carrière de Roger, telle que nous la présentent les théories régnantes sur le « Maître de Flémalle », et son élève, on ne nous montre pas d'œuvres de jeunesse, car c'est un véritable abus de mots que de qualifier ainsi la **Descente de Croix,** chef-d'œuvre d'un homme qui a déjà trente-six ou trente-sept ans, et qui s'y exprime pleinement, tout entier, avec une force et un pathétique que nous ne trouverons ensuite au même degré dans aucune peinture de sa main. Même aventure pour Campin, s'il est le « Maître de Flémalle ». Né vers 1375, la première œuvre imposante qu'on lui attribue, **l'Annonciation** de Mérode, appartenant à l'illustre famille belge de ce nom, ne peut, suivant les meilleurs critiques, être antérieure à 1428, et deux ou trois autres peintures moins significatives que plusieurs mettent dans le même groupe, la **Madone** de Berlin et le **Mariage de la Vierge** du Prado, ne sauraient être révélées avant 1425. Voilà encore de prétendues œuvres de jeunesse bien tardives pour un homme qui est alors entre cinquante et cinquante-trois ans ! Quant aux quelques productions pour lesquelles on a une date ou certaine ou probable coïncidant avec les dernières années de sa vie, il est vraiment impossible de voir en quoi elles diffèrent de ce que faisait Roger

Mise au tombeau (Galerie des offices à Florence).

vers le même temps. Pourquoi, par exemple, les deux volets au donateur Henri de Werl, que l'on date de 1438, seraient-ils du « Maître de Flémalle » et non de Roger ; alors qu'ils représentent si bien cette évolution une certaine douceur que l'on remarque chez ce grand artiste dès les années qui suivent la **Descente de Croix.** Le Saint Jean du volet de gauche, d'ailleurs, n'est-il pas une figure éminemment Rogérienne, très voisine du Saint Jean que l'on voit au Louvre dans le triptyque de la famille Braque ?

En revanche, comme tout s'éclaire, comme tout devient logique et satisfaisant pour l'esprit si l'on renonce à l'hypothèse du « Maître de Flémalle ». Ce qui nous manquait pour expliquer comment surgit tout d'un coup cette œuvre magistrale, la **Descente de Croix,** où le trouverions-nous mieux que dans les tableaux que nous retirons au prétendu maître pour les rendre au prétendu élève ? Tout convient ici, la date comme la qualité des œuvres, œuvres puissantes, mais d'un caractère un peu rude, comme peuvent l'être les premiers essais dans une voie nouvelle d'un génie à ses débuts. 1425-1428 : Roger est entre vingt-cinq et trente ans. Sa personnalité commence à s'affirmer dans **l'Adoration des Bergers** de Dijon et dans **l'Annonciation** de Mérode. Déjà paraît un type féminin original qui sera plus tard celui de sa **Mater dolorosa,** de la Vierge affaissée au pied de la Croix dans le tableau de l'Escurial : face large, nez long, yeux rapprochés. Réalisme de la vie, don du portrait, sentiment du drame même dans des scènes de suavité comme **l'Adoration** ou **l'Annonciation,** traits caractéristiques du Grand Roger. Le relief est encore un peu plat. Bientôt il s'accuse et devient vraiment sculptural. Le type féminin s'affine dans l'admirable **Vierge** de Francfort. Le drame, personnifié dans des figures qui ont l'accent de la vérité et de la vie, se développe jusqu'au paroxysme avec le **Mauvais larron.**

Vers le même temps, des portraits d'hommes et de femmes, qui sont parmi les plus beaux que nous ayons du XV^e^ siècle, montrent cette même force d'un dessin accentué, ce même réalisme sans trivialité, cette même vie, cette même plénitude de composition dans un champ qui ne laisse que très peu de vide autour et au-dessus de la tête. Tout cela est en complet accord avec les caractères essentiels de l'esthétique qui fait sa première apparition avec les panneaux de Francfort et qui atteint à son parfait épanouissement dans la **Descente de Croix.** Sans doute on peut trouver quelques petites différences (c'est le rôle des critiques d'en découvrir, d'en signaler et de disserter à leur propos). Elles ne dépassent pas ce qui est explicable et normal en fait de variations, chez un même artiste, d'une œuvre à l'autre. Pourquoi enlever à Roger la tête au gros nez, à la lippe un peu pendante, aux yeux saillants, portrait d'une étonnante réalité, qui ressemble si extraordinairement au Nicodème de la **Descente de Croix,** comme l'a bien fait voir M. Emile Renders en les rapprochant sur la même planche ?



Le mauvais larron (Institut Staedel à Francfort).

Le même auteur nous invite à des comparaisons qui ne seront pas moins instructives, non seulement entre des portraits ou des têtes empruntées à diverses compositions (le soldat romain du **Mauvais larron** de Francfort et le **Saint Jean de la Crucifixion** de Vienne, par exemple), mais entre des mains détachées de tableaux dont les uns sont donnés au « Maître de Flémalle », les autres à Roger. Ce dernier rapprochement frappera peut-être moins les observateurs un peu distraits. Il est aussi convaincant que celui des têtes. Je dirais volontiers qu'il l'est davantage.

Un peintre, à la rigueur, peut être accusé à prendre chez tel ou tel maître un type de visage ; il ne pensera guère à lui emprunter un modèle de main. C'est donc dans ces détails en apparence secondaires que se révèle le mieux ce qu'il y a d'irréductible et d'involontaire dans son dessin, dans ce qu'on peut appeler son écriture. Ses mains sont aptes à jouer dans la critique d'art à peu près le même rôle que dans la police. Deux empreintes digitales pareilles permettent de conclure avec une réelle certitude à l'existence d'un seul malfaiteur. L'identité ou une grande ressemblance de mains, prises à deux tableaux, dénonce un seul et même artiste.

A ces exemples que d'autres ne pourrait-on pas ajouter ? Pourquoi donner à deux auteurs différents des œuvres aussi identiques de forme que le sont l'admirable **Vierge** de Francfort, qui serait au « Maître de Flémalle », et la **Madeleine lisant** de la National Gallery, qui serait de Roger ?

Pour les portraits de femmes, dont plusieurs comptent parmi les chefs-d'œuvre de Roger, un élément d'appréciation vient de cette secrète préférence qu'a tout grand artiste pour un certain type féminin dont il mêle inconsciemment le souvenir aux données de la réalité. Chez la plupart des femmes peintes par Roger se retrouvent le long nez, les yeux saillants et un peu bridés dans un ovale assez large aux pommettes marquées. Telle l'admirable jeune femme, autrefois au château ducal de Dessau, aujourd'hui dans la Collection Mellon, à Washington, telle la Dame plus âgée, passée de la Collection Maurice de Rothschild dans celle de M. Rockfeller à New-York. Pourquoi donner à deux auteurs différents le portrait de la collection Rockfeller et celui qu'on a pris l'habitude d'appeler **Sibylle** ? Remarquons que le panneau Rockfeller avait autant de droits au même nom, puisqu'il porte l'inscription : **Persica Sibylla.** Tous deux représentent des dames de haut lignage, vraisemblablement de famille princière. Les sybilles ont ici la même signification allusive

La Madeleine lisant (National Gallery à Londres).

que les aimables déesses de l'Olympe pour les princesses que préférait Nattier trois siècles plus tard. Les deux portraits sont de la même main aux environs de 1425. M. Seymour de Ricci a prouvé que l'un d'eux représentait la princesse Michelle de France. La prétendue Sibylle qui est attribuée par les Flémallistes à Robert Campin n'est pas la moins apparentée par le dessin et par le style à la **Descente de Croix** de Roger.

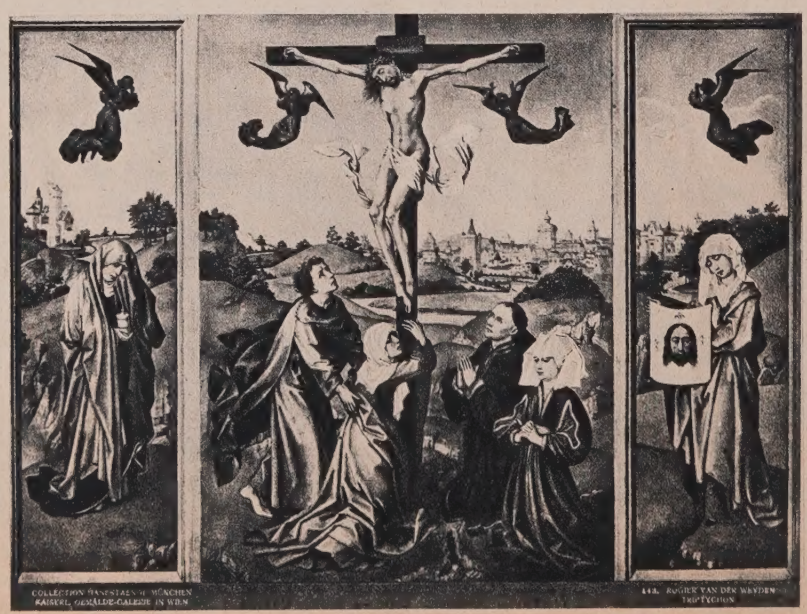
Un trait commun de ces divers portraits, qu'ils soient pour le moment sous une étiquette ou l'autre « Roger Van der Weyden » ou « Maître de Flémalle » est un caractère de grandeur et un aspect sculptural que leur donne une partie de composition qui, lui aussi, se rattache très manifestement aux principes dont l'effet apparaît d'une manière si saisissante dans les panneaux de l'Escurial. La tête est placée très haut dans le champ et va parfois jusqu'à toucher le cadre. Il en est de même pour les **Vierges** en buste associées à des effigies masculines.

Pourquoi, malgré tant de bonnes raisons qui arrachaient à l'un des plus réputés défenseurs de la thèse flémalliste, M. Jules Destrée, cet aveu significatif : « Si le Maître de Flémalle n'est pas Roger, c'est quelqu'un qui lui touche de bien près ! », la plupart des critiques se sont-ils si longtemps obstinés à une tâche ingrate et ont-ils dépensé tant de talent à constituer artificiellement deux apanages distincts, l'un pour Robert Campin, l'autre pour Roger Van der Weyden ? Je crois qu'au moins dans les dernières années il y eut, pour ainsi dire, un phénomène d'inhibition, déterminé par les décevants prestiges du document d'archives. Grâce aux découvertes de MM. Houtart et Holgeret, on accepta, comme une sorte de dogme, que Roger Van der Weyden était l'élève de Robert Campin, peintre tournaisien né à Valenciennes et qu'il n'était sorti de l'atelier de son maître qu'en 1432. Or, ce sont les documents ainsi ramenés au jour qui auraient dû conduire à la conclusion que le grand peintre, auteur de la **Descente de Croix,** n'avait rien à voir avec Robert Campin. On a eu recours à des explications ingénieuses pour tourner la difficulté. La difficulté subsiste. Pour ma part, je la qualifie d'impossibilité. Comment croire, surtout à une époque où l'apprentissage était si fortement organisé et où les futures artistes qui ne se distinguaient pas ou guère des simples artisans, entraient dans un atelier sans attendre le terme de l'adolescence, comment croire qu'un homme de génie, qui allait, trois ou quatre ans plus tard, faire un des chefs-d'œuvre de la peinture et son chef-d'œuvre, ne soit sorti d'apprentissage qu'à l'âge de trente-trois ans, n'étant entré qu'à vingt-huit ans dans l'atelier de Robert Campin ?

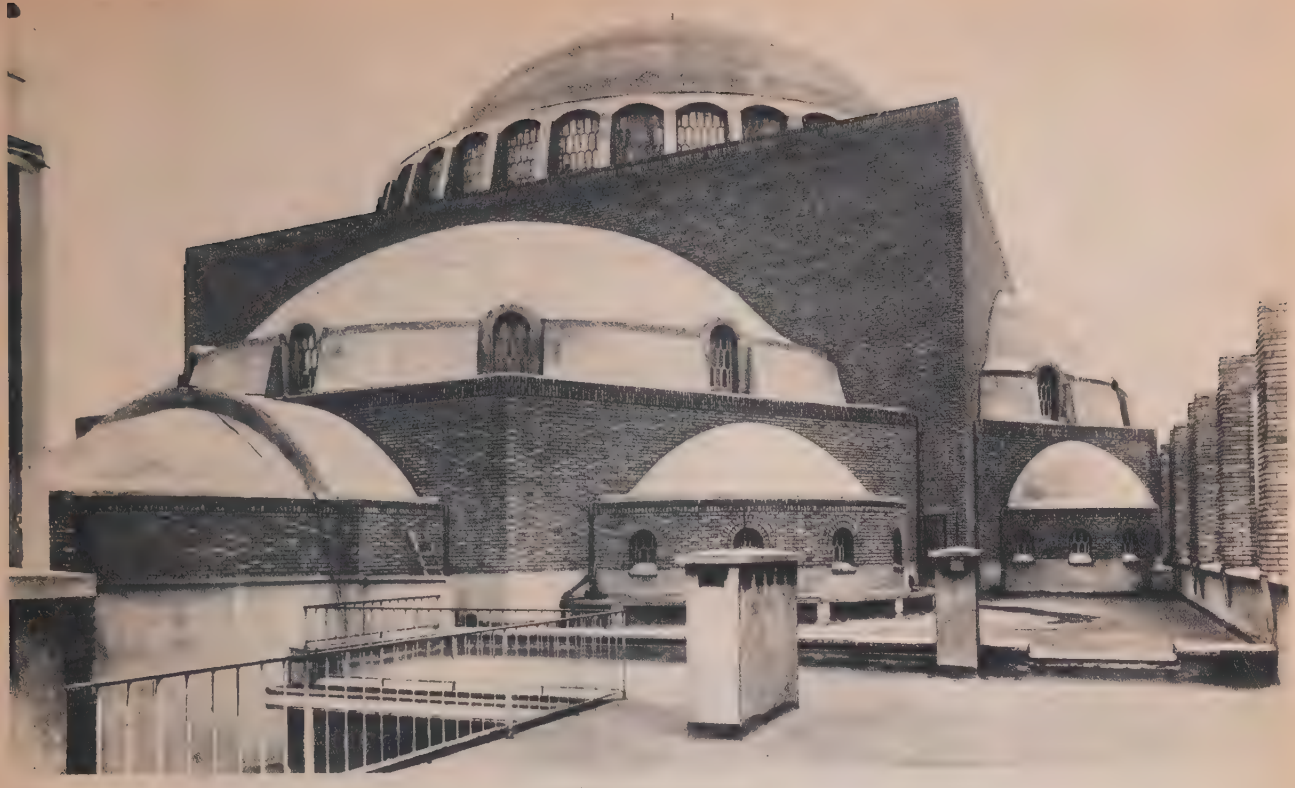
La croyance qu'un document avait fait naître, un autre document aurait dû la ruiner. Une pièce datée de 1426 donne à « Rogier de le Pasture » le nom de maître et nous apprend que la Ville de Tournai lui accorde « huit lots de vin », c'est-à-dire qu'il obtient des honneurs plus grands que son illustre aîné Jean Van Eyck, lequel, à la même occasion, reçoit « quatre lots de vin ». C'est donc un an avant ce 5 mars 1427 où il avait commencé son apprentissage, que Roger serait qualifié de « maître » et ainsi honoré ! Il n'y a qu'une manière de concilier de telles contradictions, c'est d'appliquer les deux documents à deux artistes portant le même nom mais d'âge quelque peu différent. Avec M. Emile Renders, disons qu'il y a un Rogier de le Pasture, né en 1399, honoré par sa ville natale en 1427 et en d'autres occasions jusque, et y compris, sa mort à Bruxelles (rappelons-nous les chandelles mises devant Saint-Luc en 1464). C'est le grand Roger, le seul qui nous intéresse. Et il y a un Rogelet de le Pasture, né à Tournai, vraisemblablement entre 1405 et 1410. C'est lui qui entra le 5 mars 1427 dans l'atelier de Robert Campin et y fut le condisciple de Jacques Daret. A eux trois, ils ne nous intéressent guère que pour dégager d'une végétation parasite, la vie, la personne et l'œuvre d'un grand artiste.

En supposant qu'il y ait deux Rogier de Le Pasture, on ne fait d'ailleurs que revenir à une opinion traditionnelle qui fut longtemps admise. Le nom de Le Pasture ou Van der Weyden n'était pas plus rare dans ce temps-là en pays belge que celui de Dupré chez nous.

Le grand Roger, l'auteur de la **Descente de Croix,** ce n'est pas l'obscur Robert Campin qui a vu l'essor de son génie. D'anciens témoignages l'appellent Roger de Bruges, d'autres, il est vrai, lui donnent le surnom de **Gallicus** ; on disait aussi qu'il était l'élève de Van Eyck. Aucun document ne prouve qu'il y ait entre eux une relation aussi positive, mais rien non plus ne s'y oppose. En tout cas, si l'on regarde les œuvres sans idée préconçue, on trouve que la vieille tradition est celle qui rend le mieux compte des idées et des choses. Avec la différence des tempéraments, l'un de calme théologique, l'autre de dramatiste pathétique, il y a une filiation au moins idéale entre l'auteur du Rétable de l'Agneau et celui de la **Descente de Croix.** Tous deux sont les glorieux représentants d'un art dont la grandeur de conception relègue dans l'ombre le reste de la production contemporaine: tous deux ont apporté au monde un message magique que le monde n'a pas fini d'écouter.



Tryptique de Munich.



Coupoles : vue extérieure.

L'Eglise du Saint-Esprit

par Paul TOURNON.

En plusieurs occasions déjà a été exposé le thème de l'ordonnance architecturale et iconographique de l'Eglise du Saint-Esprit :

l'Action divine éternellement vivante qui couvre de sa sollicitude l'ensemble des êtres créés et dont l'Architecture a tenté de suggérer la pensée par la grandeur d'une coupole étendue sur la foule des fidèles ;

la marche même de cette action que l'iconographie raconte sur les voûtes et les murs et allant de la Trinité, au zénith de la coupole, aux quatre grands Prophètes de l'Ancien Testament et aux quatre Evangélistes du Nouveau, des quatre pendentifs ;

aux douze Apôtres des douze arcatures de soutien ;

à la multitude des ordres religieux des piliers et des colonnes ;

aux martyrs, aux confesseurs, aux vierges ;

à tous les hommes de bonne volonté illustrant aux parois du temple le geste sublime de la Foi.

L'Architecte a eu à ce sujet la joie et la fierté de rendre hommage aux constructeurs et aux artistes qui, d'un cœur unanime et avec le plus rare bonheur, se sont faits les serviteurs du grand acte de foi qu'affirme l'initiative de l'œuvre et la conduite de la réalisation.

Tout n'est pas dit cependant.

La merveilleuse histoire écrite aux murs est le Passé.

Mais l'Eglise est une réalité vivante, une mère sublime qui suit pas à pas la vie spirituelle et la vie matérielle de ses enfants.

C'est Elle qui, au sortir des catacombes, a obtenu des empereurs que fussent bannis de l'amphithéâtre les jeux sanglants des gladiateurs ;

Elle qui fit abolir l'esclavage ;

Elle qui créa ces corps de diacres pour venir en aide aux membres souffrants de la communauté chrétienne et dont les initiatives sont à l'origine de toutes les œuvres d'assistance de la société moderne ;

Elle dont les moines défrichèrent l'Europe, asséchèrent ses marais, conservèrent au fond de leurs cloîtres, aux heures de destruction et de pillage, les trésors de la pensée antique ;

Elle qui suscita pour le service des humbles un Vincent de Paul, un Jean-Baptiste de la Salle ;

Elle enfin qui, ne vivant aujourd'hui que d'aumônes, élève partout des sanctuaires comme autant de hâvres de paix ouverts à tous, où les âmes troublées, les corps misérables trouvent consolation et soutien.

C'est que ses temples ne sont pas seulement un lieu de prière, l'oasis divine de recueillement et de réconfort spirituel, mais le centre d'une vie intense, le siège d'une multitude d'organismes d'entr'aide, de travail en commun, de perfectionnement mutuel, d'études religieuses et profanes, la « Maison du Père » par excellence.

L'Eglise du Saint-Esprit, riche de la particulière sollicitude que lui témoigne le Pasteur suprême du dio-

cèse, du zèle apostolique de ses prêtres, de la parure spirituelle incomparable de la piété de ses fidèles, de la magnificence de son décor d'art, reste cependant parmi les plus déshéritées, privée encore aujourd'hui du premier des moyens vitaux du développement de l'activité de ses œuvres : du toit qui abritera leurs travaux.

Un terrain nu s'interpose encore entre l'Avenue où doit se dresser la véritable façade de l'église et la clôture provisoire de son narthex dont il paraît interdire l'entrée.

Et cependant, l'accueil monumental d'un porche est projeté sous lequel s'ouvrira aux foules la voûte d'un emmarchement solennel conduisant à la porte majeure, et s'ouvriront aussi les accès aux salles d'œuvres, grandes et petites : les portes de la ruche bourdonnante étouffée actuellement dans des réduits de fortune, mais qui veut vivre et grandir devant la splendeur de l'avenir pressenti.

C'est à la porte même de ses sanctuaires, en bordure de leurs parvis, que l'Eglise de Jésus-Christ accueille, secourt, réconforte, conseille ;

où le passant rencontre le geste secourable souvent tant attendu, celui auquel peut-être est suspendue sa vie ;

et c'est le miracle, la signification profonde de ce geste qui illumine ce début, cet avant-propos, ce préambule du monument sacré.

Pour l'Eglise du Saint-Esprit, la maison des œuvres doit occuper tout l'espace de terrain disponible sur l'avenue Daumesnil et élever de part et d'autre et au-dessus d'un porche, sur toute la hauteur permise par les règlements urbains, les étages de ses salles de travail et d'étude, ateliers, ouvroirs, dispensaires, avec, dans un soubassement, sa salle de réunions, de conférences et de spectacles et, sur des terrasses supérieures, l'espace libre de ses jeux de plein air ;

enfin, de la base au faîte, les lignes ascendantes et, par-delà ce faîte, la chambre des cloches puis la flèche du clocher tutélaire, dressant sur la Ville l'image radieuse de la Rédemption.

Ainsi la Promesse annoncée au loin du sommet de l'édifice sera tenue à sa base dès l'arche du porche franchie. Et avant même que de tracer à la porte du temple le signe ineffable sur son front, sur sa bouche et sur sa poitrine le frère aura donné à son frère et sa pensée, et sa parole et son cœur, et suivi le précepte divin dont il est dit qu'il contient toute la loi et tous les prophètes :

« Tu aimeras Dieu de tout ton cœur, de tout ton esprit, de toute ton âme, de toutes tes forces ;

Tu aimeras ton prochain comme toi-même ».

Alors, mais alors seulement, sera accomplie l'œuvre humaine d'architecture qui, appelant au loin les âmes, les accueillera sous le signe de l'amour fraternel et les conduira par-delà la montée du grand degré, la pénombre du narthex et la lumière glorieuse du sanctuaire aux portes du tabernacle où réside l'amour divin.

Colonnes et coupoles : vue intérieure.

LA DESCRIPTION DES FRESQUES

Aux murs d'enceinte, les fresques racontent toute l'épopée évangélique, depuis la venue de l'Esprit-Saint au Cénacle jusqu'aux missions contemporaines.

1) La Pentecôte (abside). — A l'abside, le Maître Maurice Denis a représenté la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres réunis autour de la Sainte Vierge au Cénacle ; puis Saint-Paul, les Pères de l'Eglise grecque avec l'église de Sainte-Sophie de Constantinople et ceux de l'Eglise romaine avec la basilique Saint-Pierre de Rome et, en soubassement, les Sacrements.

2) I^er^ au V^e^ siècle (Chapelle des Martyrs). — Dans la première chapelle du côté de l'Evangile, le premier siècle : la dispersion des Apôtres, l'imposition des mains, le premier martyr St-Etienne, la barque des Saintes-Marie, les chrétiens livrés aux bêtes, l'Apôtre Saint-Jean et ses disciples, les diacres chargés des premières œuvres d'assistance, la première martyre Ste-Thècle. *(fresque de Pauline Peugniez).*

Au-dessus de l'autel des martyrs, le martyre de Saint-Pierre et de Saint-Paul, la vocation des Apôtres, les douze Apôtres sur leurs trônes et l'Esprit-

Saint sur la basilique de Saint-Pierre.
(Fresque de Henri de Maistre).

Dans l'écoinçon, une suite de martyrs : St-Pothin, la vierge Blandine, Ste-Félicité, St-Justin.
(Fresque de Mlle Soutra).

En retour, d'autres martyrs : St-Denis et ses compagnons, St-Christophe, St-Laurent, Ste-Cécile, Ste-Catherine, St-Sébastien, St-Tarcisius, Ste-Agnès, St-Maurice et St-Georges, entourant les Pères de l'Eglise, avec au centre le Concile de Nicée (325) qui condamne l'hérésie d'Arius et fixe les articles du Credo. Au-dessous, l'Empereur Constantin proclame en 313 l'Edit de Milan. Les premières basiliques s'édifient. Après les solitaires du désert, St-Pacôme, St-Antoine, St-Paul ermite, les premiers monastères sont fondés (Ligugé, Lérins, etc...).
(Fresque de H. de Maistre au centre et de Mlle Leclerc sur les côtés).

3) VI^e^ au XI^e^ siècle (Transept du côté de l'Evangile. — Dans la travée suivante, St-Benoît avec St-Maur et St-Placide fonde l'abbaye du Mont-Cassin. St-Grégoire le Grand, Pape, envoie les premiers missionnaires en Angleterre, il fixe les règles du chant dit grégorien et médite sur les homélies de St-Augustin.
(Fresques de Mademoiselle Chaplin).

La grande composition à la suite représente l'évangélisation de l'ancien monde. Au sommet le vœu de Clovis à Tolbiac (496) *(Fresque de Toublanc)* puis son baptême par Saint-Rémy à Reims *(Fresque de Bouquet)*,

De part et d'autre, des Saints de France : St-Martin, St-Jean l'Hospitalier, la décollation de St-Denys, Sainte-Geneviève (420-512).
(Fresque de Raymond Weill).

Au centre, le Concile d'Ephèse (485) qui condamne l'hérésie de Nestorius et proclame la maternité divine de Marie.
(Fresque de Bouquet).

Toute la partie inférieure montre l'œuvre des deux grands régulateurs de l'époque si troublée du haut Moyen-Age : le Pape et l'Empereur sous les figures de Grégoire VII (1013-1085) et de Charlemagne (742-814), avec l'œuvre immense des moines défricheurs, bâtisseurs et savants.
(Fresque de Marret).

Au-delà, dans l'arcade supérieure, le Pape Sylvestre (999), premier Pape français. Au-dessous : St-Boniface évangélise la Germanie. St-Eloi entouré de ses pauvres, Ste-Radegonde, Reine de France. *(Fresque de Mlle Baranger).*

4) XII^e^ et XIII^e^ siècles (Chapelle des Confesseurs). — Dans la chapelle qui suit, l'Eglise (1122) qui, par le Concordat de Worms, reconnaît au Pape seul l'initiative de la nomination des Evêques *(Fresque de Mlle Roisin)*, étend son action sur l'Europe entière dont elle devient l'âme vivante. Elle encourage l'établissement de la « Trêve de Dieu », la création de la Chevalerie, le mouvement des Croisades. Les monastères continuent leur œuvre civilisatrice ; les premières grandes cathédrales sont construites dans un style nouveau dit Roman.
(Fresque de Mlle Hanin).

Le style ogival est né. On voit ici la cathédrale de Chartres (1194). Une réconciliation générale des peuples se fait sous le Pape Clément III. Louis VII et Henri II Plantagenet se donnent le baiser de paix à Gisors (1174). *(Fresque de Mlle Schmidt).*

Aux murs de la Chapelle des Confesseurs sont évoqués les grands ordres mendiants créés au Moyen-âge : les Franciscains (1209) et les Dominicains (1216). A l'abside la rencontre de St-François d'Assise et de St-Dominique ; à la voûte la vision séraphique et l'apparition de N.-D. du Rosaire.
(Fresque de Raymond Virac).

A l'écoinçon de droite : la Vierge de Cimabuë, qui marque le renouveau de la peinture sacrée ; Marco Polo revenant de Chine. A gauche, l'œuvre de Saint-Louis, figure idéale du prince fondant la cité sur l'observance des vertus chrétiennes. *(Fresque de Génicot).*

5) XIV^e^ et XV^e^ siècles (Chapelle des Vierges).

Bas-côté de l'épitre : C'est la fin du Moyen-âge. L'Eglise victorieuse du grand schisme reçoit devant les basiliques romaines du XV^e^ siècle, l'hommage des fidèles

Fresque de Maurice DENIS.

au jubilé de 1450. D'illustres prédicateurs défendent le dogme contre les hérésies nouvelles (St-Vincent Ferrier). *(Fresque de Mlle Faure).*

La chapelle des Vierges est dominée par la grande figure de Ste-Catherine de Sienne devant le palais des Papes à Avignon d'où, sur ses exhortations pressantes, le Pape Grégoire XI revient à Rome. A gauche des scènes de la vie de Ste-Catherine.

En face : ses visions mystiques. A la voûte, le Christ portant la tiare apparaît au-dessus de la ville de Sienne à Ste-Catherine enfant. A la clé, l'olivier de la paix et la croix du sacrifice.

(Fresques de Mlle Flandrin).

En retour, les grands précurseurs du mouvement d'art de la Renaissance : Dante et Giotto. *(Fresque de M. Beaume, premier Grand Prix de Rome).* Jeanne-d'Arc écoute les voix des Saintes Catherine et Marguerite et de l'Archange St-Michel. Elle se rend à Chinon, reprend Orléans, fait sacrer Charles VII à Reims (dont on voit la cathédrale derrière l'Archange) et meurt martyre à Rouen. *(Fresque de Mériel Bussy).*

Les églises grecque et romaine se réconcilient au Concile de Florence et réalisent l'unité de l'Eglise sous l'autorité papale. On voit ici Jean VIII Paléologue, empereur de Constantinople et le Pape Eugène IV se donnant l'accolade de paix dans Florence sous le signe de la Ste-Trinité. *(Fresque de Mlle Odette Pauvert, premier Grand Prix de Rome).*

Fresques de TOUBLANC, BOUQUET, Raymond WEILL et MARRET.

Fresque d'Henri de MAISTRE.

6) XVI^e au XVIII^e siècle (Transept côté de l'épitre). — A la travée suivante, dans l'arcade supérieure, Ste-Thérèse d'Avila, réformatrice du Carmel, et St-Jean de la Croix, son confesseur, aux pieds du Christ. Au-dessous, St-Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus, et ses compagnons devant l'église du Gésu à Rome. Palestrina, grande figure de la musique sacrée de la Renaissance. Le roi Henri IV mettant fin par l'Edit de Nantes aux guerres de religion. St-Vincent de Paul, fondateur et animateur d'innombrables œuvres de charité. Le Cardinal de Richelieu. Le Pape Grégoire XIII, réformant le calendrier.

(Fresque de Poughéon, premier Grand Prix de Rome).

Au transept : l'évangélisation du nouveau monde ; Christophe Colomb découvrant l'Amérique en 1492 y érige la croix du Sauveur (San Salvador). Le Concile de Trente que dominent les figures de la Religion et de la Foi, fixe les règles de la discipline ecclésiastique. Les premiers séminaires sont fondés (on voit à gauche le Cardinal de Bérulle, St-Jean Eudes et M. Olier). Au centre : Pascal, Descartes, Rubens, François Mansard, Bossuet et Fénelon ; Raphaël, Michel-Ange, Bramante, Poussin, Bach, Philippe de Champaigne, Corneille, Racine.

(Fresque de Jean Dupas, premier Grand Prix de Rome).

A la suite, à l'arcade supérieure, St-Charles Borromée veille à l'application des décisions du Concile de Trente. Au-dessous, St-François Xavier évangélise les Indes. Les conquistadors : Fernand Cortez, Magellan et Pizarre ouvrent à l'activité missionnaire de nouvelles contrées.

(Fresque de Poughéon, premier Grand Prix de Rome).

7) XIX^e au XX^e siècle (Chapelle du Travail). — Au XIX^e siècle, les Missions portant l'Evangile à travers le monde, comptent de nouveaux martyrs. On voit ici le Bienheureux Chanel (Océanie) et le Bienheureux Perboyre (Chine). Les ordres religieux sont animés

Fresque de Marthe FLANDRIN.

d'une vie accrue, Dom Guéranger réforme l'ordre des Bénédictins, Lacordaire l'ordre des Dominicains. Les laïcs secondent par leurs œuvres l'action charitable de l'Eglise (on voit ici Frédéric Ozanam et Sœur Rosalie).

(Fresque de Chapleau).

Pie IX proclame le dogme de l'Immaculée Conception en 1854. La Sainte-Vierge apparaît à Lourdes à Ste-Bernadette. Le Concile du Vatican (1870) reconnaît l'infaillibilité du Pape. Les foules se pressent autour du Saint Curé d'Ars.

(Fresque de M. et Mme Lemaître).

Le Pape Léon XIII s'inspirant de la doctrine de St-Thomas, développe l'enseignement de la philosophie. Parmi les grandes figures missionnaires, voici le Cardinal Lavigerie et les Evêques brésiliens. Dans l'écoinçon, à la suite, on voit le Pape Pie X fondant un hôpital. Il met en honneur le chant grégorien et institue la communion des petits enfants. *(Fresque de Mlle Collin).*

A l'abside de la chapelle du Travail, la Sainte-Famille, dans l'atelier de Nazareth, sanctifie le travail, rançon du péché originel, rappelé ici par l'arbre et le serpent. En predelle est rappelée l'encyclique célèbre « Rerum Novarum » sur la condition des ouvriers.

(Fresque de Charlier).

Sur les côtés, les sciences et les arts.

(Fresque de Mlle Storez).

Enfin, l'Eglise contemporaine : le culte du Sacré-Cœur ; à ses pieds Ste-Marguerite-Marie et Ste-Thérèse de l'Enfant-Jésus. Aux angles, les anges des quatre races et les martyrs missionnaires contemporains. La vie mystique au désert avec le R. P. de Foucault à Tamamrasset. L'action catholique. Le Pape Pie XI, pape des Missions, consacre les premiers évêques chinois. Sous l'impulsion du Cardinal Archevêque de Paris et des évêques, des sanctuaires s'élèvent de toutes parts.

(Fresque de Mlle Reyre).

8) Autres peintures. En soubassement au pourtour de l'église se succèdent les stations du Chemin de la Croix, œuvre du Maître Georges Desvallières, membre de l'Institut.

Au baptistère, décoration de peinture à la caséine dont le thème est la faute originelle et son rachat par l'avénement du Christ.

Peintures d'Elisabeth Branly (Mme Paul Tournon).

Au narthex : les jours de la Création, les forces spirituelles et matérielles.

(Fresques en camaïeu par M. et Mme Untersteller).

L'INSTALLATION DU CHAUFFAGE.

Monsieur TOURNON, avec sa maîtrise indiscutée, a su choisir pour chauffer son bel édifice un mode de chauffage totalement invisible en solutionnant la grande question du bien-être des fidèles et des officiants tout en la soumettant aux servitudes architecturales imposées par la pureté des lignes de ce magnifique sanctuaire.

Le maître de l'œuvre qui affirma avec une habileté rare sa confiance dans les matériaux nouveaux fit choix du système de chauffage le plus neuf : le chauffage par panneaux chauffants système Crittall breveté S.G.D.G., posés dans le sol sous le dallage de l'église. Il mit ainsi la technique la plus moderne au service du principe le plus ancien en reconstituant l'idée de l'hypocauste romain qui était une application parfaite du chauffage par panneaux.

Des panneaux chauffants ont été installés dans tou-

Fresques de DUPAS et POUGHEON.

tes les zônes de l'église occupées soit par les officiants soit par les fidèles. Dans le chœur, notamment, qui est très vaste, des panneaux de chauffe ont été placés dans les marches et autour du maître-autel, sous les stalles, la table de communion, les deux trônes et au sol des deux chaires.

Ce mode de chauffage réalise la belle solution longtemps désirée pour les églises en distribuant la chaleur au sol à chaque occupant, là où il se trouve et en évitant les zônes froides, gros inconvénient des anciens chauffages par bouches d'air chaud. Les panneaux chauffants système Crittall sont constitués par des serpentins en tubes d'acier dans lesquels circule de l'eau chauffée à moyenne température et sont noyés dans la chape de ciment formant le sol ou destinée à recevoir le dallage en pierre. Ils chauffent par rayonnement à basse température et sur de très grandes surfaces, sans incommoder nullement les occupants de l'église.

Un groupe de chaudières à eau chaude disposées dans une chaufferie centrale et équipées pour la chauffe aux huiles lourdes entretient la température de l'eau circulant dans les panneaux chauffants. Cette circulation est assurée par des moto-pompes électriques silencieuses. Ce dispositif permet de faire circuler l'eau, quelle que soit sa température, jusqu'aux panneux les plus éloignés et a le grand avantage d'adapter le rendement des panneaux chauffants aux besoins de chaleur de l'église, en concordance avec la température extérieure du jour, l'intensité des services et la densité d'occupation des fidèles. Des appareils régulateurs de température, placés aux chaudières, permettent de limiter automatiquement la température de l'eau la mieux adaptée. Ces appareils qui commandent le fonctionnement des brûleurs à mazout évitent tout gaspillage de combustible.

Station du Chemin de Croix de Georges DESVALLIÈRES.

Fresque de Pauline PEUGNIEZ.

PETIT COURS D'ART

LA SCULPTURE ROMANE

La chute. - Chapiteau de Notre-Dame du Port.

Trumeau du portail de Moissac (Détails)

Trumeau du portail de Moissac (Détails)

PARTIE HISTORIQUE.

On peut dire que la sculpture a été inexistante en France du VII[e] au XI[e] siècle c'est-à-dire depuis la fin de l'Art Gallo-Romain jusqu'aux premières statues romanes. L'art byzantin régnait alors, qui ignorait les figures sculptées. Seules quelques briques historiées sont conservées dans des musées.

Dès le début du XI[e] siècle apparaissent quelques essais de sculpture, d'ailleurs assez grossiers. Des ateliers toutefois commencent à se former et constituent peu à peu leur répertoire iconographique. La technique sera d'ailleurs différente selon que les sujets seront empruntés à l'orfèvrerie, à l'ivoire, aux tissus ou aux miniatures. On peut ramener à une demi-douzaine d'écoles les œuvres des XI[e] et XII[e] siècles : Auvergne, Languedoc, Bourgogne, Provence, Poitou-Saintonge, Nord-Ile-de-France.

I. En Auvergne les traditions de l'art gallo-romain s'étaient quelque peu conservées. Leur influence est sensible dans les premières œuvres de cette région, ainsi que celle des ivoires. C'est d'abord aux chapiteaux qui couronnent les piliers des nefs que s'exerce la verve des premiers imagiers. Un bon exemple de sculpture auvergnate nous est fourni par l'église Notre-Dame du Port à Clermont. Selon certains auteurs les chapiteaux dateraient de

L'Annonciation (Musée de Toulouse).

la fin du X[e] siècle. Il est beaucoup plus vraisemblable de les reporter au début du XII[e]. La composition est souvent très heureuse, la sculpture est fouillée, d'un relief accentué, et pleine d'imagination. Ces caractères sont également ceux de toutes les églises romanes d'Auvergne : Saint-Nectaire, Orcival, Issoire, Besse, Brioude, etc. Ici les sujets sont généralement empruntés à la Vie du Christ (lavement des pieds, portement de croix, la tentation, le bon pasteur), à l'ancien testament (Daniel dans la fosse, Moïse sauvé des eaux, le sacrifice d'Abraham, histoires de Jonas et de Samson), à la Vie des Saints, à la mythologie (sirènes et centaures). On y trouve aussi des figurations des vertus et des vices qui sont inspirées par un livre très répandu à l'époque : la Psychomachie de Prudence.

Les linteaux et tympans sont généralement postérieurs aux chapiteaux. Ceux de Notre-Dame du Port révèlent une influence étrangère à l'Auvergne (école de l'Ile de France). On trouve aussi dans ces églises des vierges en bois, parfois revêtues de plaques de cuivre ou d'argent. Elles sont assises sur des sièges aux dossiers ajourés et portent sur leurs genoux l'Enfant Jésus qu'elles soutiennent à deux mains. Leurs robes tombent en plis réguliers et fins. Il convient de noter l'influence monastique qui a présidé à la construction de ces églises comme aux abbayes de la Chaise-Dieu et de Mosac. Nous retrouverons en d'autres provinces cette influence de l'ordre de Cluny qui est à la source de toute la vie religieuse à cette époque.

C'est à l'école auvergnate qu'il faut rattacher l'église de Sainte-Foy à Conques dans l'Aveyron. Le portail, d'une belle ordonnance, date de la fin du XII[e] siècle et l'on y trouve une représentation de ce jugement du Christ qui sera le thème traditionnel des portails des grandes cathédrales. Au-dessus du Christ-Juge, des anges portent les instruments de la Passion. A droite, procession des Saints conduite par la Vierge. A gauche, ruée des damnés vers l'enfer. Les mêmes scènes d'ailleurs se déroulent aux linteaux inférieurs : scènes du paradis et de l'enfer que surmonte la résurrection des morts. On le voit, c'est déjà toute la mise en scène que tant de sculptures postérieures nous ont rendu familière et elle est traitée là avec une naïveté qui n'exclut pas la force. Il faudrait citer ici toutes les églises romanes du Velay, du Limousin, de la Marche (Saint Michel l'aiguille au Puy, Bourg Argental, Chamallières, etc...) et plus haut les abbayes de la région de la Loire : Saint-Rambert, Paray-le-Monial, Saint-Etienne de Nevers, la Charité-sur-Loire, Saint-Benoit-sur-Loire, Notre-Dame de Beaugency. Dans toutes ces églises, et plus haut encore, au Ronceray d'Angers, à la Couture du Mans, on retrouve l'influence des sculpteurs d'Auvergne.

II. L'école du Languedoc a subi les mêmes influen-

Apôtres (Eglise de Saint-Etienne de Toulouse).

Portail de Moissac.

ces que celles d'Auvergne, soit d'une part les sarcophages et monuments gallo-romains, d'autre part les ivoires byzantins, mais le génie propre des artistes toulousains l'a orienté sur des voies différentes.

Il convient de citer d'abord le linteau de Saint-Génis des Fontaines qui date du début du XI[e] siècle. C'est un des plus anciens monuments de sculpture romane, de caractère évidemment très primitif. Toulouse nous offre d'abord les apôtres de la Daurade et le chœur de Saint-Sernin. Ces œuvres sont marquées nettement d'un caractère byzantin. Ainsi le Christ assis de Saint-Sernin encadré par les symboles des évangélistes, œuvre lourde et raide, très caractéristique par les plis en virgule des draperies. Très différente déjà est la porte du midi de la même église dont le tympan figure l'Ascension.

Et voici Moissac où se résume l'art languedocien. Les piliers du cloître sont flanqués de statues qui datent du début du XII[e] siècle et dont certaines (l'abbé Durand, par exemple) ont un caractère accentué de réalisme. Les chapiteaux, au nombre de soixante-seize, figurent des scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament en même temps que de la Légende Dorée. Enfin le porche, qui date de 1125 environ, figure une vision de l'Apocalypse. Le Christ entouré des symboles des quatre évangélistes occupe toute la hauteur du tympan. Sur les côtés et aux linteaux inférieurs sont groupés les vingt-quatre vieillards. Tout cela est d'une grande simplicité mais le mouvement est dramatique, l'attitude de tous les personnages très expressive. Au trumeau, groupe de faunes, croisés en X. C'est un motif ornemental emprunté aux étoffes arabes. Aux piedroits, prophètes et apôtres traités avec une stylisation élégante. Plus loin les bas-reliefs représentent diverses scènes du nouveau testament.

Du même esprit sont les sculptures de Beaulieu et de Souillac mais plus mouvementées encore. A Souillac, très curieux enchevêtrement de monstres et de dragons. Aux tympans de Beaulieu, belle figuration du Jugement.

Il faut maintenant revenir à Toulouse avec la statuaire du Cloître de Saint-Etienne et le chapiteau de la Daurade. Ici apparaît une école absolument originale qui porte certainement la marque personnelle de quelques grands sculpteurs (témoin ce Gilbert qui a signé certaines de ses œuvres). Il y a beaucoup d'élégance dans les mouvements des personnages, le jet des draperies, un parti pris très spécial dans la facture d'un certain nombre de détails, les cheveux, la barbe, le croisement des jambes et des pieds. Nous sommes là à l'un des sommets de la sculpture romane. Aux chapiteaux de Saint-Etienne, conservés au musée, on voit des miracles de Notre-Dame, notamment la légende de Sainte-Marie l'Egyptienne, l'histoire de Saint-Jean Baptiste, la parabole des Vierges sages et des Vierges folles. A la Daurade on voit Daniel dans la fosse aux lions et l'histoire de la vie du Christ depuis la Cène jusqu'à l'Ascension. Il faut rapprocher de ces sculptures le grand Christ de Saint-Sernin (bois revêtu de plaques de vermeil) qui est conservé dans l'une des chapelles de l'église.

De Toulouse il faut rapprocher Cahors dont le portail nord montre à son tympan une très belle figuration

de l'Ascension du Christ. Les chapiteaux de Saint-Pons ont été dispersés dans diverses églises et musées, la facture en est plus archaïque. Il faut citer également Carennac, l'abbaye d'Aniane, Saint-Pierre de Maguelonne et, dans la région pyrénéenne, le Christ de Saint-Gaudens, la Vierge de Saint-Aventin, les statues du cloître de Saint-Bertrand de Comminges, celles des cloîtres d'Elne et d'Arles-sur-Tech.

PARTIE DESCRIPTIVE.

Et maintenant, oublions l'époque et le lieu, et que l'œuvre seule soit dans toute sa jeunesse sous nos yeux jeunes aussi.

Tout d'abord ces petits hommes trapus, aux cheveux bien ondulés, aux yeux de braise, du chapiteau de Notre-Dame du Port. Pygmées du peuple chrétien, avec quelle ardeur sûre ils nous jouent les saints mystères. Comme ils sont sérieux, comme nous parlent leurs gestes simples, et au milieu des feuillages et des grappes de raisin dont il arrive qu'elles leur servent de barbe, quelle ronde bien pleine ils forment sous le lourd entablement !

Et Moissac est devant nous : son grand Dieu majestueux, aux traits nobles, à la barbe royale. Il est vêtu d'étoffes précieuses et souples. Et autour de lui se forme un quadrille d'animaux fabuleux. Deux longs anges au visage pur, aux gestes précieux complètent la splendide et redoutable apparition, dont ne peuvent détacher les yeux les 24 petits vieillards assis tout à l'entour. Et voici le mystérieux trumeau : grandes ailes au repos, sceaux inviolables, immobiles chiens de garde. La colonne se dresse à l'avant du temple comme un doigt sur les lèvres. Et de chaque côté, ces êtres à l'élégance plus qu'humaine : leurs longues jambes nerveuses, leurs mains pieuses, leurs têtes pensives, leurs traits d'une beauté grave et plus fins qu'un dessin chinois. Après la rudesse auvergnate, cet art si évolué, d'une subtilité presque inquiétante ! Où est ici ce plat réalisme auquel on voudrait nous condamner ?

Puis Toulouse et ses personnages aux jambes croisées. Les têtes ont souffert mais les corps continuent leurs danses bien rythmées. Joie du mouvement, hardiesse des vies heureuses, beauté des lignes à l'équilibre exact, arabesques amies, joie, oui, avant tout et dans la soumission au plan de l'architecte comme dans l'âme soumise au plan divin, joie des vies libres en même temps que pleines et bien ordonnées.

Et pour finir, Marie devant l'ange, devant le bel ange, telle une statue grecque, car encore une fois le canon humain triomphe et l'art classique du XIII[e] siècle déjà s'affirme. Mais Marie a conservé la chaste robe aux longs plis qui cache tout le corps. Et seules émergent ses deux mains dont l'une presse le lourd tissu, dont l'autre se dresse, toutes deux si entièrement pudiques, et fermes et douces à la fois, ses deux mains qui bientôt devront langer l'enfant et un jour essuieront le sang et les crachats. Les visages sont beaux et graves, sévères, certes, mais pleins d'une haute émotion.

Grand art du XII[e] siècle, si varié, mais sans facilité ni petitesse, art de très grands artistes et qui savaient fort bien leur métier, art noble, franc et vraiment religieux.

Joseph Pichard.

Nécessité de la Modernité

Une vieille famille a son domicile dans une demeure ancienne. Meubles, tableaux, sculptures, livres et tapisseries, tout a plusieurs siècles. Rien n'est d'aujourd'hui. N'est-ce pas un musée plutôt qu'un logis ? Nul goût pour la vie, nulle curiosité, nulle sensibilité. Complète indifférence, pas seulement, semble-t-il, aux manifestations, mais aux inquiétudes du monde contemporain.

Une autre famille, également ancienne, habite un hôtel qu'elle a fait construire en imitation d'un style suranné. Meubles, reliures et décoration, tout est singerie. Sans doute ne comprend-on ni passé, ni présent dans cette maison, mais de plus on trompe. N'entrons pas en confiance, restons sur nos gardes.

Une autre famille — une troisième — d'une haute lignée, a fait sa résidence dans un immeuble neuf, de style moderne. Dans de beaux arrangements, elle ose allier l'ancien et le nouveau par livres, tableaux, meubles et sculptures. Aux dispositions, aux objets et matières, on lui sent pour la vie de la curiosité ; on devine hardiesse et goût pour l'entreprise. Devant les réussites, on accorde confiance. Un chef est ici. Il prend autorité. Son expérience plonge ses racines loin dans le passé.

L'incroyant n'a-t-il pas, dans nos édifices, l'occasion de ressentir des impressions analogues ? Latin, liturgie et chant grégorien ont pour but de prouver la stabilité et l'ancienneté de l'Eglise catholique. Il est même nécessaire que le soin les conduise près de la perfection afin de produire ainsi qu'aujourd'hui, dans les heures incertaines, un effet de fixité ; mais l'architecture, musique, peinture, sculpture, les vitraux et vêtements sacerdotaux, s'ils manquent de modernité, comme si la prédication manque d'à-propos, font croire non seulement à l'engourdissement, mais à l'indifférence. Et si l'art est contrefaçon, si la fleur est artificielle, elle est sans racines, la doctrine est condamnée : elle n'est plus valable. Elle offense même, essayant d'en imposer.

La composition de deux éléments, l'un étant durable, l'autre momentané, n'est point pour surprendre dans notre religion où tout est contraste : grandeur et misère, providence et liberté. Au surplus, cette alliance a des nécessités : d'urgence l'art sacré doit porter l'empreinte de la modernité dans une intention apologétique, sociale et politique.

On peut estimer que, dans les églises, il y a par office au moins un incroyant. C'est à son intention, pour donner aux anges lieu de se réjouir, qu'il faut non seulement célébrer les mystères, prier avec ferveur, faire l'instruction, mais encore chanter, peindre et décorer de vitraux et de statues. Il faut qu'à la fois il éprouve en lui et découvre alentour une nouveauté. Quelque chose va naître et déjà même existe qu'il ne soupçonnait pas. Tout doit l'émouvoir. Sinon, pense-t-il, arbre périt qui ne fleurit, et il juge l'Eglise comme un ouvrage humain prêt apparemment à tomber de lui-même.

Par exemple, un mariage, donne lieu à l'incroyant d'entrer dans une église. Ne suivant pas l'office, il fait l'examen de l'architecture et de la décoration. Il trouve partout une égale sécheresse, compare les statues à des personnages figés dans des poses, compare les vitraux et peintures murales aux planches coloriées concernant le costume dans certains manuels d'archéologie. Aucune couleur, forme ou matière ne décèle uneémotion pendant le travail, quand ici toute action devrait être prière. L'ennui est immense. Il se répand même autour de la chasuble que revêtait l'officiant. Certainement les étoffes n'en furent assemblées avec joie et amour, comme fleurs d'un bouquet pour porter à l'autel. Lustres et candélabres reluisent de dorure et de prétention, ainsi que les vases autour des statues. Quel rafraîchissement serait une coupe garnie de primevères, de roses ou de violettes, selon la saison, aux pieds de Marie ou de Madeleine ! Aumône de la veuve parmi les présents des riches pharisiens. En aucun endroit, un mouvement du cœur. L'arbre est desséché. Il n'a plus de sève, c'est-à-dire de foi, pense l'incroyant. Comment un passant pourrait-il en faire ici provision ?

L'incroyant, l'été, au cours d'un voyage en automobile, trouve la route occupée par une procession. Peut-il se douter que ce cortège doit, par destination, aller dans les chemins et le long des haies rechercher les gens et les pousser de force dans la maison du Père, afin de la remplir. La clique du patronage joue à tue-tête « As-tu vu la casquette du père Bugeaud ? », femmes, filles chantent de pauvres cantiques, des enfants sont déguisés et le reposoir n'est que draps de lit, vieux tapis et cache-pots. Calvaires anciens et croix de carrefour, dépassés tout à l'heure, laissent une autre impression. Même le plus modeste de ces monuments, par une proportion, une inégalité, le galbe d'un fût, ou le fruit d'un poteau, transmet une émotion. L'incroyant se rappelle d'anciennes images : gravures sur bois d'un métier savoureux. Un cantique, au bas, était imprimé. On le chantait probablement en pareille circonstance. Après la procession, le peuple se récréait à voir représenter la Passion du Christ, le martyre ou miracle d'un saint en renom. Il passait la journée, non sans divertissement, mais toujours dans l'élévation. En ces temps lointains, quelle floraison !

La beauté d'un vitrail, d'une fresque ou statue, d'un chant dans une église, sont causes efficientes pour certaines personnes : elles sont sensibles à l'interprétation d'un artiste contemporain, quand elles seraient indifférentes à lire dans un bulletin d'action populaire que chaque dimanche, tel savant notoire assiste à la messe. L'art sacré, par conséquent, ne doit pas être oublié.

* * *

Au surplus, l'art sacré a un rôle à jouer dans la société. L'Eglise, par exemple, dans un lotissement, dans un quartier pauvre, où tout est ustensile conforme ou standart, ne tient-elle pas lieu de palais, de musée, et même davantage ? Comme l'amour de Dieu et l'amour du prochain ne sont qu'un commandement, la maison de Dieu et la maison du peuple ne sont qu'une maison. La science est sans objet, l'envie sans motif. Un chacun, dès l'entrée, est ici chez soi. Qu'il ouvre les yeux, qu'il tende les oreilles, peinture, architecture, sculpture, vitraux, chants lui sont offerts en délectation.

Ainsi les églises doivent être belles, et belles aussi les cérémonies ; pas uniquement par la discipline, mais par les vêtements des officiants. Le spectacle doit être en tous points magnifique. Si toujours et partout avait été réalisée une beauté pareille à celle d'autrefois, sans doute le cinéma et semblables représentations auraient eu moins d'attraits. Les yeux des fidèles n'avaient plus satisfaction. Les populations doivent trouver plaisir à se rendre à la messe, prendre goût aussi à fréquenter l'église. Les gens, par tout leur être, doivent ressentir un épanouissement ainsi qu'au milieu d'une floraison. « Seigneur, doivent-ils pouvoir dire avec tout leur cœur, j'aime la beauté de votre maison, le lieu où réside votre gloire ». Ils gagnent l'habitude d'entrer et de prier, de s'asseoir et de tenir compagnie à Jésus dans le St-Sacrement. Ils sont avec simplicité dans la joie d'être là. N'est-ce point déjà un acheminement à l'adoration ?

Le rôle social de nos édifices fut mis en évidence par Marcel Sembat au Couvent maçonnique de 1907 au cours d'un rapport sur « Les fêtes civiques et conférences laïques ». « L'organisation générale et permanente de réunions populaires, déclarait-il, est la deuxième partie nécessaire de la Séparation. La première, destructive et négative, visait à fermer ou du moins à vider les églises. Elle exige aujourd'hui une seconde œuvre positive, sans laquelle elle durerait peu : l'institution de nouveaux centres de culte laïque, où le peuple trouvera ce qu'il cherchait autrefois à l'église, la satisfaction de ce besoin social que ressentent tous les hommes de se voir et d'éprouver ensemble des émotions élevées...». De cette remarque, ne pouvons-nous tirer cette double conclusion : l'église doit être un lieu de réunion ; l'église, autrefois, — aux belles époques de l'art religieux — était par excellence la salle des fêtes.

* * *

Dans un dessein politique — sans que soit en question l'idée d'un parti — il importe encore, autant pour les autres que pour les catholiques, que nos édifices portent le caractère de la modernité.

A certaines gens, le catholicisme donne de la défiance par ses constructions d'un accoutrement tout moyenâgeux. Son architecture indiquerait nettement aux mœurs de quelle époque il voudrait ramener la société. Il est, à tort, regardé comme

ami du passé, ennemi du progrès, au moins conservateur avec obstination.

Sur les catholiques, une floraison d'art sacré moderne ne restera pas sans avoir de résultat : elle leur fera aimer le temps présent, comme un bouquet de fleurs fait aimer le printemps. Ils sont inclinés — peut-être par souci de la vie future — à bouder leur époque, à prendre plaisir dans les vieilleries. Ils doivent se rappeler qu'ils sont déclarés le sel de la terre. Comme le sel se répand parmi les aliments, ils doivent, de même, ne pas se mettre en boule dans leur génération ; comme le sel relève le goût des aliments, ils doivent à leur siècle donner de la saveur par leurs inventions d'art, de science et de charité. Tandis que le pastiche, œuvre du moindre effort, engendre la paresse, la modernité communiquera le goût de l'action. Les choses dans l'église chanteront en chœur un chant tout actuel, tiendront les fidèles à la fois dans l'éveil, la joie et l'unité. Ainsi, les catholiques, formant une masse, imposeront un rythme à l'activité non seulement régionale, non seulement nationale, mais encore mondiale. Ne doivent-ils pas assurer le présent et préparer l'avenir, pas à leur fantaisie mais selon l'Evangile ? Combien serait solide le bloc des croyants qui, debout dans l'église parmi les fleurs nouvelles, se rappelant sa génération et son ancienneté, chanterait la strophe : « Sic locotus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in sæcula ! »

André VERA.

Technique du verre gravé

par Max INGRAND

Aucune époque n'a aimé comme la nôtre les jeux de matière et de lumière, les beaux matériaux, la netteté, ni utilisé et développé les possibilités de cette matière admirable, encore méconnue : **le verre.**

Miracle et mystère du verre ; que ce soit comme revêtement, comme créateur de lumière, le verre a sa place dans toute architecture et dans toute décoration, parce qu'il permet toutes les gammes de matières.

Pour traiter ce verre, cette glace dont tout le monde connaît l'aspect initial et pour le rendre applicable à une destination propre, le décorateur sur verre se sert de deux procédés :

1°) l'action de l'acide fluorhydrique ;

2°) l'action du sable.

La gravure à l'acide fluorhydrique, celle qui crée la matière et qui permet toutes les translucidités, constitue une opération très délicate qui exige une surveillance incessante.

La plaque de verre, après avoir été enduite, s'il y a lieu dans les parties qui doivent rester claires, d'un vernis gras, est transformée en bac par l'adjonction d'une bordure mince de cire. Pour être prêtes à subir convenablement l'épreuve de l'acide, pour devenir sensibles comme il convient, les surfaces à attaquer sont brossées, rincées et épongées. Lorsque ces surfaces, qui sont maintenant très propres, sont encore un peu humides, on verse l'acide fluorhydrique coupé d'eau. Suivant la force du dosage, suivant le temps d'immersion, les dépolis seront différents. On se rend aisément compte de ce qu'il y avait à faire : rechercher différents dosages, y laisser les glaces ou les parties d'une même glace pendant des durées de temps différentes et nettement déterminées pour obtenir des matières différentes et par cela même des valeurs diverses qui serviront à interpréter le dessin.

Le baiser de Judas,
(Verre gravé par Paule et Max INGRAND).

Pour ma part, je me suis livré à de nombreux essais. J'ai laissé l'acide fluorhydrique attaquer la glace depuis 3 minutes jusqu'à plus de 36 heures. L'action de l'acide est très différente suivant le temps d'immersion : durant les premières minutes, cette action qui est très vive, arrive à craqueler le verre et à lui donner cet aspect de givre qu'on trouve le matin, à l'hiver, sur nos fenêtres ; au contraire dans les dernières heures, l'attaque donne au verre une surface très douce et presque polie. Et ce sont ces matières ainsi obtenues qui, avec l'adjonction de l'argenture, ressemblent tantôt à du métal mat, tantôt à du métal brillant et lisse, tantôt à

une moire miroitante et tourmentée, tantôt à un dessin mystérieux et donnent des valeurs qui vont du blanc presque pur au gris le plus profond.

Si on emploie la glace aurée ou azurée on obtient une autre gamme de valeurs aux teintes différentes, mais qui ont toujours la même variété.

La gravure au jet de sable, plus brutale, est employée pour accuser les modelés, produire des dégradés, augmenter les valeurs et renforcer certaines opositions, c'est en quelque sorte le fusain du verrier.

Après ces façonnages de gravure, la glace recevra l'argenture ; argenture qui pourra comporter des réserves qui laisseront libre la transparence du verre ; argenture qui, appliquée du côté de la gravure, laissera visible une surface nette et lisse facilement nettoyable, argenture dans laquelle interviendront des salissures laissées à dessein et qui apporteront l'imprévu de leurs taches.

Voici en quelques mots les variétés de matières qui constituent la palette du verrier et qui lui servent pour composer ses « tableaux de verre » avec, çà et là, comme une parure précieuse, un grain de beauté fantaisiste : un point de gravure à la roue.

Mais le verre n'a pas livré encore tous ses secrets et je suis persuadé qu'on trouvera encore et toujours de nouveaux procédés, qui permettront de créer des matières nouvelles. Je crois aux possibilités illimitées du verre... Souhaitons que tous comprennent cet apport merveilleux de la matière qui, non seulement fait partie de l'architecture par son essence même, mais permet à l'artiste de traduire un sentiment, une pensée, un idéal.

Max INGRAND.

Jésus rencontre sa Mère.
(Fresque encadrée de verre par Paule et Max INGRAND).

CHRONIQUE des SPECTACLES

LE MIRACLE DE THEOPHYLE.

Si l'on veut voir jouer un mystère chrétien, c'est en Sorbonne qu'il faut aller. Et c'est M. Gustave Cohen qui est l'impresario de cette troupe jeune et pleine de foi qui s'intitule « les théophiliens ». Ceci parce que leur pièce de répertoire, leur grand succès, c'est le miracle de Théophyle avec lequel la sculpture des cathédrales nous a familiarisés, et que Rutebeuf, le poète médiéval, a porté au théâtre. Le but de M. Gustave Cohen en montant cette pièce a été de rendre la vie à de vieux textes. Et il faut reconnaître qu'il y est parvenu.

Rutebeuf est un grand poète. On a récité au cours de ces soirées plusieurs de ses poèmes qui sont d'une haute qualité. Ces poèmes étaient d'ailleurs bien dits. Le mystère aussi fut bien joué, avec cette gaucherie d'une troupe d'amateurs qui est loin d'être sans charme, quand on sent dans le jeu des jeunes acteurs improvisés tant d'intelligence et d'ardeur. D'ailleurs voit-on un mystère joué par des professionnels ? Nous avons eu la Passion à Notre-Dame et ce n'est peut-être pas à ce sujet une référence. De même je ne conçois pas Corneille joué autrement que par des jeunes gens de 14 à 15 ans.

Nous avions à la Sorbonne un Théophyle au visage fin et émouvant, un sorcier excellent. Je me souviens aussi d'un petit diable qui gesticulait fort heureusement. La partie musicale était bonne et bien dirigée. Je ne me permettrai de critiquer que les décors et cela d'autant plus volontiers que s'ils étaient si frustres, ce n'était pas, nous a-t-on dit, faute de ressources, mais par choix. Je ne vois pas en quoi l'art trouve son compte au choix d'aussi pauvres cartons et surtout d'étoffes aussi misérables. Sans chercher un luxe de présentation qui ne serait pas de mise ici, j'aimerais tout de même qu'on ne sentit pas un tel défaut de proportion entre un texte vraiment beau, un groupe d'acteurs qui fait un effort louable et ces friperies. Cette légère réserve faite, les théophiliens sont des jeunes gens sympathiques et qui servent l'art. Je souhaite que leur exemple soit suivi dans tous les collèges. Le miracle de Théophyle obtient à Paris un succès qui est légitime et qui ira s'affirmant.

CLOITREES.

Monsieur Robert Alexandre, qui avait obtenu voilà deux ans un succès très légitime avec son documentaire « Le Monastère », tourné chez les Trappistes de Sept-Fonds, nous présente en ce moment « Cloîtrées », étude sur le Bon Pasteur d'Angers. Il n'est pas rare qu'une œuvre, conçue et réalisée dans le sillage d'une autre, celle-ci constituât-elle un grand « succès », ne nous rappelle la première que par les petits côtés.

Il y a certes de grandes qualités dans le nouveau film d'Alexandre. Le sujet était délicat et, pour peu qu'on eût voulu le romancer, on eut immanquablement commis des fautes de goût. On a su éviter cet écueil. De plus il est incontestable que beaucoup d'images sont fort belles. Je crois même pouvoir dire que du sujet choisi on a tiré le maximum d'esthétique. Ce qu'il faut reconnaître — et je pense que nos admirables religieuses ne s'en froisseront pas — c'est que du point de vue de l'art un monastère d'hommes offre une matière plus riche qu'un couvent de femmes. Les costumes y sont plus beaux, les offices offrent un tout autre déploiement, les extérieurs se mêlent plus naturellement aux vues de cloître et de chapelle, on peut aussi amener en gros plan ces têtes de moines parfois splendidement sculptées.

On a choisi pour tirer « Cloîtrées » une de ces cités-couvents qui peuvent se prêter aux belles processions, mais qui n'offrent pas l'intimité d'une maison moins vaste. Ajoutons qu'on y rencontre ces statues de plâtre colorié, qu'on y entend, plus souvent que le grégorien, ces chants particuliers aux communautés de femmes et qui ne magnifient pas l'atmosphère.

Car le reproche que l'on peut faire à ce film, c'est qu'on y reçoit trop rarement cette impression de grandeur qu'on attendait un peu. Il y a quelques scènes pathétiques, en particulier la cérémonie de la procession et le chant du Libera pendant que s'avance en flottant le grand drap mortuaire. Il y a beaucoup d'autres scènes qui demeurent petites. Le découpage, qui est un peu confus, ajoute d'ailleurs à cette impression. Puis il y a tout un côté de la vie religieuse qui n'apparaît pas suffisamment. On a rarement le frisson de l'héroïsme, on n'a pas non plus celui de l'humain. Ces « mortes » vivent, il eut été bon de nous le montrer.

Je ne m'attacherai pas à critiquer les dernières images du film où l'auteur a versé dans un idéologisme inattendu et qui l'a d'ailleurs mal inspiré. « Ce que l'on conçoit mal... ». L'ensemble accuse un effort d'art certain et qui intéressera certainement le grand public, sans toutefois qu'il puisse prétendre emporter pleinement son adhésion.

J. P.

Notre dernière Conférence

par René CERISIER.

Nous avions annoncé pour le 14 janvier une conférence de M. Paul JAMOT sur **Van der Weyden.** De cette belle étude, dont nous donnons le texte dans le présent numéro, nos auditeurs ont été privés, M. Jamot se trouvant retenu à la chambre pour quelques jours.

Nous avons trouvé heureusement le très aimable académicien qui a bien voulu remplacer M. Paul Jamot à qui, au nom de tous nos amis de « L'Art Sacré », nous offrons nos vœux de prompt rétablissement.

La conférence de M. Louis GILLET sur **Jérôme Bosch** et **Pierre Breughel le Vieux** a très vivement intéressé l'auditoire qui remplissait à cette occasion la Salle de Géographie. Nous espérons en donner au moins de larges extraits à nos lecteurs dans un de nos prochains numéros et nous nous unissons à M. le Curé de Saint-Thomas-d'Aquin pour remercier M. Louis Gillet d'avoir mis si spontanément son grand talent et sa haute autorité au service de « L'Art Sacré ».

Nous remercions aussi toutes les personnalités, particulièrement Son Excellence M. Paul Claudel, qui sont venues assister à cette réunion.

La conférence de M. Gillet fut suivie d'un concert de musique religieuse ancienne et moderne par le quatuor A Camera, sous la sobre et artistique direction de M. J. HAZARD.

Nous félicitons le quatuor de nous avoir donné, dès le début de l'audition, deux motets de l'Ecole Flamande du XVI° siècle, l'un de Van Berckem, l'autre de Orlando de Lassus. Après l'admirable et savoureuse étude de M. Gillet, sur Jérôme Bosch et Breughel l'ancien, on ne pouvait plus judicieusement choisir deux œuvres aussi caractéristiques de l'unité spirituelle de l'imagination flamande transposée dans le domaine musical.

Que l'on songe un instant au réalisme tragique d'un tableau de Jérôme Bosch, à ce concert d'hallucinations troublantes où les fantômes et les monstres mènent le jeu comme s'ils étaient sans cesse en lutte contre un ciel qu'ils soupçonnent fort bien, derrière son aspect pathétique, sillonné de visions idéales, et l'on mesurera mieux l'intensité du sentiment dramatique contenu dans ce motet à quatre voix de Van Berckem. L'extrême perfection de l'écriture rappelle le style d'un Vittoria ; je dirai même que l'on y retrouve, mais avec plus de force, l'inquiétude du Maître d'Avila, mais ce qui nous frappe dans Van Berckem, c'est l'intensité soutenue du drame, pour ainsi dire l'absence de tout motif serein et apaisant, alors que dans Vittoria, le sentiment le plus âpre et le plus douloureux est généralement le prélude de la phrase la plus angélique et la plus suave qui soient.

Un motet de Orlando de Lassus est toujours un régal pour les amateurs de musique religieuse ancienne ; le « Nos qui sumus...» est un motet célèbre où se synthétise en quelque sorte l'inspiration féconde et variée d'un maître qui, sans atteindre la pureté d'un valestrina, a su, avec une maîtrise égale, concilier le rêve et la réalité. En écoutant cette page aux sonorités tour à tour éclatantes et douces, je pensais à des Vierges de Memling, sévères mais adorables dans leur ineffable pureté.

Un choral de Bach à l'architecture solide, un motet de Beltorius n'ayant pour souci que celui d'être aimable sans l'aide d'aucun contre-point se succédèrent en un délicieux contraste.

Deux Noëls harmonisés par Gevaërt démontrent tout ce qu'un musicien, doué d'une profonde érudition, peut retirer d'un thème le plus simple et le plus naïf. « Le Sommeil de l'Enfant-Jésus » est une mélodie apaisante comme l'écho atténué de berceuses lontaines.

Deux chansons nivernaises, dont l'une « Jésus chez Marthe et Marie » eut l'honneur du Bis, furent ces fleurs que le folklore de nos provinces apporte souvent en tribut à la musique sacrée.

Trois quatuors modernes : « O Sainte Croix » extraits de « La Légende de St Christophe » de Vincent d'Indy, « L'Hymne du Soir » de Renard, l'« Anima Christi » d'Adolphe Chériou terminaient ce programme aussi intéressant que varié.

Et que dire de ces admirables artistes du quatuor A Camera !

Les applaudissements et les ovations d'un public enthousiaste leur ont démontré, mieux que je ne pourrais le faire, combien des voix comme les leurs touchent profondément les cœurs quand elles disent tout ce qu'elles veulent dire.

Programme du prochain Concert

Inghelbrecht : La Nursery (4 mains).
1) une souris verte.
2) j'ai descendu dans mon jardin.
ou 2 autres pièces prises dans la même collection.

Turina : Ninérias.
1) le défilé des soldats de plomb.
2) à la mémoire d'un bébé.
3) Yeux.
ou autres pièces du même recueil.

Caplet : Un tas de petites choses pour les enfants bien sages (4 mains).
1) Berceuse.
2) Petite danse slovaque.
3) Petite marche bien française.
ou bien : Un petit truc embêtant.

Bela Bartok : 3 ou 4 pièces pour enfants.

Schumann : Scènes d'enfants.

Fauré : Dolly (4 mains).
2 ou 3 pièces.

Debussy : Children's corner.
1) Doctor gradus ad parnassum.
2) serenad of the doll.
ou autres pièces choisies dans le même recueil.

Bizet : Pièces enfantines.
1) la toupie.
2) les 4 coins.
3) la poupée.

Koechlin : Une des sonatines.

Ravel : Ma mère l'Oye.

A NOS LECTEURS

Réponse à une Enquête

Nous remercions les très nombreux lecteurs qui ont répondu à la question que nous leur adressions dans notre numéro de Novembre : « Que pensez-vous de l'Art Sacré ? Désirez-vous une revue plus chère et plus luxueuse ? »

Presque unanimement nos lecteurs nous ont répondu : « Nous préférons que vous mainteniez la revue au prix actuel. D'ailleurs nous la trouvons fort bien comme elle est ». Et beaucoup ont accompagné cette affirmation d'éloges qui sont pour nous de très précieux encouragements.

Mieux que personne nous savons ce qui manque encore à notre effort et nous sommes reconnaissants à nos lecteurs de se montrer plus indulgents que nous-mêmes. Nous apportons d'ailleurs à notre rédaction, aussi bien qu'au choix et à la présentation de nos images le plus grand soin et nous espérons que bientôt nous serons en mesure de combler nos lacunes.

La partie bibliographique qui manquait encore est désormais créée et confiée à une abbaye bénédictine qui a bien voulu s'en charger. La partie documentaire est encore pauvre. Nous demandons à tous nos abonnés — et particulièrement de province — de nous faire connaître les manifestations régionales d'art religieux susceptibles de nous intéresser. Nous leur demandons même de le faire suffisamment à temps pour que nous puissions les annoncer à l'avance et de nous faire parvenir dans ce dessein des documents photographiques.

Ces manifestations devraient en effet constituer pour notre revue une excellente occasion de diffusion et ainsi que nous l'avons dit à différentes reprises, nous avons besoin d'étendre notre rayon d'action et de recruter un plus grand nombre d'abonnés. Nous prions donc instamment nos lecteurs et particulièrement ceux qui nous ont, en nous écrivant, témoigné en termes souvent très chaleureux leur sympathie, de nous la manifester d'une façon plus efficace encore en collaborant avec nous de cette manière. Nous voudrions qu'à l'occasion d'un grand concert, d'une exposition, d'une inauguration d'église ou de chapelle notre revue soit répandue et nous ne pouvons le faire que si, soit dans le texte, soit sous forme d'encart, notre revue fait une place à la manifestation envisagée.

Plusieurs lecteurs nous ont demandé si nous éditerons à part nos conférences. Pour l'instant nous avons l'intention de les insérer en tout ou partie dans le texte même de notre revue. Tous nos lecteurs en pourront ainsi bénéficier.

LES EXPOSITIONS

A la Galerie de l'OFFICE GENERAL D'ART RELIGIEUX, 240 bis, boulevard Saint-Germain, chevauchant l'exposition artisanale dont le succès a décidé la prolongation — on y peut voir à côté des belles pièces d'orfèvrerie de Puiforcat et de Rivir, de magnifiques calices de Dom Martin, moine bénédictin de l'abbaye du Mont César à Louvain — se déploie sur les murs une curieuse exposition d'art graphique. Peu nombreux mais d'une haute qualité d'art les quelques dessins qui nous sont présentés sont signés des noms suivants : Olesievicz, Hermine David, Pierre Dubreuil, Lebedeff, Lambert-Rucki, Decaris, Carine Lievin, Robert Lanz. On se rend compte par une exposition de ce genre de ce que l'on pourrait attendre aujourd'hui d'une imagerie renouvelée et quels beaux livres pourraient être mis entre nos mains.

Souhaitons que des artistes de cette valeur trouvent auprès des éditeurs et du public l'accueil auquel ils ont droit et qui leur permettra d'accomplir leur œuvre.

JOURNEES D'ART RELIGIEUX 1936

Les Journées d'Art Religieux seront consacrées cette année à l'Art et au Saint-Sacrement. Elles auront lieu du 2 au 9 Février. Elles comporteront : Un Salon d'Art Religieux qui se tiendra à l'Oasis, 91, rue de Sèvres. Des conférences, ayant pour objet l'Art et l'Eucharistie, qui auront lieu, pour la plupart, au Cercle des Etudiants Catholiques 61, rue Madame.

Parmi les conférenciers, nous pouvons déjà citer : Jean Bergeaud, directeur de la Chanson chez les Enfants ; Henriette Charasson ; M. l'abbé Chenesseau, professeur à l'Institut Catholique ; François Veuillot ; Georges Desvallières ; Auguste Leguennaut ; le R. P. p. dom Cabrol, etc... etc...

Comme d'habitude, un certain nombre de pièces sont prévues pour les soirées dramatiques ainsi qu'un fort beau concert spirituel en l'honneur du Saint-Sacrement. Ces réunions du soir auront lieu dans divers quartiers.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Secrétariat des Journées d'Art Religieux, 1, rue des Poitevins.

NOTE

L'importance de quelques-uns des articles publiés dans ce numéro nous oblige à reporter au numéro suivant la suite de l'intéressante série d'études de notre collaborateur Monsieur Bernard LOTH sur les Maîtrises d'enfants.

UN CONCOURS D'IMAGES

A l'occasion des prochaines cérémonies d'ordination, un de nos amis, Monsieur VERA, met à notre disposition une somme de 500 francs qui sera destinée à récompenser des projets d'images.

Nous faisons appel à tous les artistes à l'occasion de ce concours.

Il sera réservé 200 francs pour le premier prix, 100 francs pour chacun des trois suivants.

Nous espérons que cet exemple sera suivi et que L'ART SACRE pourra apporter, aux artistes religieux, diverses occasions d'utiles encouragements.

Pour le présent concours on accueillera aussi bien les projets monochromes que polychromes qui ne devront toutefois pas dépasser trois couleurs et revêtiront un caractère marqué d'imagerie populaire.

Tous les envois devront nous parvenir avant le 25 Février et notre Comité choisira les images qui devront être éditées.

Visite aux Ateliers

Aux ateliers de M. BARILLET, on met au point en ce moment un projet de décoration de toute une chapelle pour le Petit Séminaire de Solesmes, dans le Nord. Ce travail permettra, nous l'espérons, une de ces réalisations de décoration bien homogène, qui sont malheureusement trop rares. Nous avons trouvé en cours d'exécution les vitraux de la chapelle de la Vierge pour l'église de Périers (Manche) et également toute une série de vitraux pour l'église qui fait partie des Chantiers du Cardinal : Saint-Jean-Baptiste d'Ivry. Les travaux pour la chapelle de l'école du Sacré-Cœur à Domfront, dans l'Orne, sont terminés.

Les artisans de l'autel ont mis au point un petit autel d'oratoire, au besoin autel portatif exécuté en bois et auquel ont collaboré pour l'autel M. **Croix-Marie,** pour le ciborium M. **Dermigny,** pour la courtine Mlle **Cléry ;** il est orné de statues exécutées par **Dufrasne, Martin, Castex** et **Gualino.** Un grand panneau décoratif peint par **Le Chevalier** le surmonte. Il représente Notre-Dame de la Compassion. D'autre part, M. Dermigny vient d'éditer un Christ qu'on peut se procurer soit en terre cuite, soit en bronze, en s'adressant à l'O.G.A.R.

Les travaux des ateliers **Georges Serraz** sont un peu retardés par leur nouvelle installation, 49, boulevard Brune, Paris 14e (porte de Vanves). On y modèle en ce moment une Sainte Clotilde qui sera exécutée en marbre de carare pour l'église St-Blaise de Vichy et un grand crucifix pour un ordre religieux de Dijon.

Mlle **Parvillée** cisèle une statue de Saint Joseph pour Notre-Dame du Léman (Savoie) et achève un Chemin de Croix de grande dimension pour une église de Dordogne.

Nous publions dans le présent numéro une étude de **Max Ingrand** et nos lecteurs auront noté que le rôle décoratif du verre dans l'architecture religieuse pouvait fort bien ne pas se borner au vitrail. On a déjà vu des autels en verre. Nous voyons très bien dans un fond de chapelle les tableaux en verre gravé de Max Ingrand. A l'atelier de l'artiste nous avons remarqué une très belle station de chemin de croix polychromée qui a été réalisée par le procédé ancien de la fixation de la peinture sur verre, mais fixation rendue plus solide par la gravure précédente.

M. **Jean Puiforcat** a, en préparation en ce moment, deux ostensoirs, quelques croix pectorales, un encensoir et sa navette. Nous espérons pouvoir donner bientôt à nos lecteurs un aperçu de ces pièces qui sont marquées d'un caractère très personnel comme toutes les créations de M. Puiforcat. De cet artiste nous connaissons aussi plusieurs médailles d'un dessin très pur et qui marque incontestablement un très heureux essai de renouvellement de la médaille religieuse.

LA NEF

Dans un précédent numéro de l'« ART SACRE » nous souhaitions voir se former un peu partout en province et à l'étranger des comités et groupements d'art sacré qui se donneraient la même tâche que nous et avec lesquels nous pourrions travailler en étroite collaboration.

Parmi les réponses qui nous sont parvenues et dont quelques-unes feront l'objet de communications dans l'« Art Sacré », je suis heureux de saluer tout particulièrement la création de la NEF « Société d'art sacré et d'éducation populaire » qui s'est constituée dans le Pas-de-Calais sous la présidence de Monseigneur DUTOIT, évêque d'Arras.

Constituée par un groupe d'artistes parmi lesquels nous relevons les noms de nos amis le peintre Del Marle, l'abbé Lestoquoy, l'abbé Belliard et des pères bénédictins de l'abbaye de Wisques : Dom Bellot, dom Benoit Castelli, dom Guillebaud, dom de Valthaire et le R. P. Mès. Cette association s'est donné les buts suivants :

aider au développement de l'ART SACRE en accord constant avec l'Eglise ;

coordonner les efforts pour la propagande de l'ART SACRE sous toutes ses formes ;

créer une liaison entre les AMATEURS D'ART SACRE et les REALISATEURS ;

organiser des Conférences, Concerts, Expositions, et toutes Manifestations d'ART SACRE. Favoriser les Retraites et Cérémonies liturgiques.

Nos amis de la NEF ont eu pour leur début l'extrême chance de se voir confier par S. E. Mgr DUTOIT la construction complète d'une église. Dédiée à Sainte Ide, mère de Godefroy de Bouillon, et d'ailleurs boulonnaise, cette église sera bâtie à Ostrohove sur une propriété offerte par Monsieur Huré. Edifiée sur les plans de Monsieur Drobecq, architecte et membre du groupement, elle sera entièrement décorée par des membres de la NEF. Par eux aussi seront exécutés les ornements, les vases sacrés qui serviront à la première messe, dont la célébration sera dirigée du point de vue liturgique par les Bénédictins de Wisques.

Nous aurons d'ailleurs l'occasion de reparler de cette réalisation dont nous attendons beaucoup. Nous souhaitons à la NEF, qui débute si heureusement, un entier succès et espérons voir se constituer dans tous les diocèses des Comités qui, à côté des artistes, pourront grouper également tous les amis de l'ART SACRE.

Aimez-vous les " bonnes choses " ?

Achetez des chocolats

L. Salavin

FOURNISSEUR de la plupart des **Collèges** et **Institutions** en France et aux Colonies (Spécialité pour la vente aux élèves)

Articles pour **Cinémas paroissiaux, Ventes de Charité, Colonies de Vacances**

PRIX TRÈS AVANTAGEUX

Demandez catalogue général et envois d'échantillons gratuits

L. SALAVIN

Confiseur - Chocolatier

95, Avenue d'Orléans o PARIS

L'Héliogravure est véritablement un procédé artistique peu coûteux.

Pour vos : Images, Cartes Postales
Almanachs, Calendriers
Bulletins
et tout vos Imprimés Illustrés

ADRESSEZ-VOUS A :

HELIO N E A

qui édite et imprime la Revue
" L'ART SACRÉ "

11, Rue de Cluny - PARIS (5e)

Téléphone Danton 83-84

BLANCHET

FONDEUR DE CLOCHES

237, rue Saint-Martin - PARIS

A vos amis, à votre famille, offrez un abonnement à l'Art Sacré

Je, soussigné .....

demeurant à .....

déclare souscrire un abonnement d'(1) .....

à l'« ART SACRE », revue mensuelle illustrée de 32 pages.

Le montant de l'abonnement vous est envoyé en un (2) .....

(Signature et date)

(1) 6 mois, 1 an.
(2) chèque postal n° 1584.40.
ou mandat-poste adressé à l'ART SACRE, 11, Rue de Cluny, PARIS (Ve)

CONDITIONS D'ABONNEMENT

France, Colonies et Belgique : 1 an, 20 fr.; 6 mois, 12 fr.; Etranger : 1 an, 30 fr.; 6 mois 18 fr.

Annonciation de Mérode (Collection particulière).